BOLETIM DOS MUSEUS NACIONAIS DE ARTE ANTIGA

VOL. I LISBOA N.° 4
1941

BOLETIM DOS MUSEUS NACIONAIS DE ARTE ANTIGA

PUBLICAÇAO SEMESTRAL

REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO: MUSEU DAS JANELAS VERDES

RUA DAS JANELAS VERDES — LISBOA — PORTUGAL

ASSINATURAS (Série de quatro números):

Continente e províncias ultramarinas . .	*Esc. 40$00*
Estrangeiro	*" 60$00*
Número avulso	*" 10$00*

Museus Nacionais de Arte Antiga

MUSEU DAS JANELAS VERDES

RUA DAS JANELAS VERDES — TELEFONE P. A. B. X. 6 4151

MUSEU DOS COCHES

PRAÇA AFONSO DE ALBUQUERQUE — TELEFONE 81 205

Director: Dr. João Rodrigues da Silva Couto
Conservadores: Luiz Keil
Augusto Cardoso Pinto

Os Museus Nacionais de Arte Antiga estão abertos todos os domingos e dias úteis, excepto às 2.as feiras, das 11 às 16,30 horas durante os meses de Novembro a Fevereiro e das 11 às 17 horas durante os meses de Março a Outubro.
A entrada é gratuíta aos domingos e 5.as feiras. Nos outros dias o preço da entrada é de escudos 2$50.

FASCÍCULO 4 JANEIRO A DEZEMBRO DE 1940 VOLUME I

BOLETIM DOS MUSEUS NACIONAIS DE ARTE ANTIGA

CARLOS REIS

NO dia 21 de Agôsto de 1940, morreu em Coimbra, para onde tinha ido, muito doente, da terra que adoptara — a Lousã — Mestre Carlos Reis.

Professor da Escola de Belas Artes e Académico, artista notável, dos mais fiéis ao seu ofício pois em tôda a sua vida nunca deixou de pintar, sendo habitual expositor nos salões anuais da Sociedade de Belas Artes e nos certames do Grupo que tem por patrono Silva Pôrto, artista de quem fôra discípulo, Carlos Reis exerceu também o cargo de Director do Museu Nacional de Belas Artes pelo espaço de cinco anos.

Segundo se lê na acta da Academia de 14 de Julho de 1905, o Ministro do Reino resolvera separar o cargo de Director da Escola de Belas Artes do de Director do Museu Nacional. Êste último lugar foi nessa altura confiado a Mestre Carlos Reis.

A sua gerência, que foi acidentada, denota preocupação pelo exercício do cargo e no seu tempo algumas obras importantes, especialmente de arte moderna, foram encorporadas no Museu.

Já nessa época se fazia sentir a falta de espaço e por isso se agitou o problema do alargamento do Palácio das Janelas Verdes, que se pediu às instâncias superiores, bem como autorização para que algumas obras de arte moderna, ficassem expostas na Escola de Belas Artes emquanto não tivessem lugar no Museu.

Da acta n.º 115, de 1 de Novembro de 1910, consta que o Director do Museu mandou por essa época à Academia o catálogo original da secção de pintura, em que colaboraram Manuel Nicolau da Costa, Fausto Guedes Teixeira, Manuel de Macedo e José Queiroz. Êste catálogo, que se destinava, de-certo, a substituir o de 1889, era antecedido de um prefácio escrito por Manuel de Macedo. O manuscrito, devido às circunstâncias depois criadas, que se reflectiram profundamente nos serviços de Belas Artes, nunca foi publicado.

Pelo decreto de 28 de Maio de 1911 foi extinta a Academia de Belas Artes de Lisboa, e criaram-se os Museus de Arte Antiga e de Arte Contemporânea. Carlos Reis passou então a ocupar a direcção dêste último.

EXPOSIÇÃO DOS PRIMITIVOS PORTUGUESES

(BREVES CONSIDERAÇÕES)

Lamentável seria que desta Exposição, que permitiu apresentar em conjunto ao exame dos estudiosos os maiores valores da pintura portuguesa antiga, não resultassem conclusões úteis para a História da Arte Portuguesa, e não é de-certo com uma silenciosa indiferença, mil vezes pior do que a polémica, mesmo violenta, que isso se pode conseguir.

Seja-me, pois, permitido apresentar algumas considerações resultantes das visitas àquele certame, não com o intento de impor opiniões puramente pessoais, ou destruir outras alheias, mas apenas com o desejo de concorrer possìvelmente para o estabelecimento da verdade histórica.

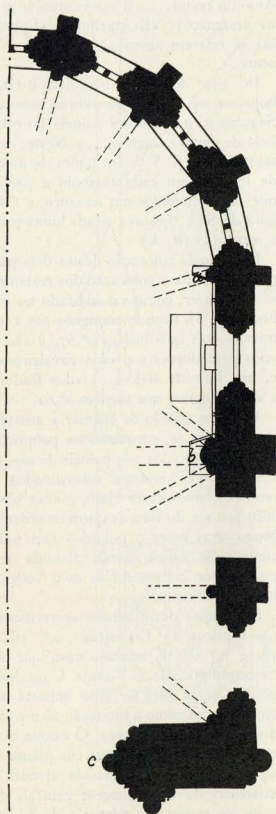
Logo na primeira sala vamos encontrar, belamente dispostos, os painéis do políptico de São Vicente, que é ali apresentado, não constituindo dois trípticos, como se achava expôsto no Museu das Janelas Verdes, mas, como em tempos já fôra alvitrado, constituindo um todo único, formado pelos dois quadros principais, afastados de cêrca de meio metro, ladeados, à direita, pelos painéis «dos pescadores» e dos «frades», e à esquerda, pelos «dos cavaleiros» e «das relíquias», dispostos sensìvelmente em arco de círculo de muito pequena flecha.

Parece-me interessante retomar o estudo do assunto, embora com elementos já conhecidos, mas que julgo ainda não completamente aproveitados.

Seguirei o texto da descrição do altar de S. Vicente, feita por D. Rodrigo da Cunha, na *História Eclesiástica da Igreja de Lisboa*, que irei transcrevendo textualmente, ampliando-a com citações das *Antiguidades de Lisboa*, de Coelho Gasco (que abreviadamente marcarei A. L.); do documento do códice 1-14-2-30 da Biblioteca do Rio de Janeiro (R. J.); do livro I de Felipe III, da Câmara de Lisboa (C. L.); do Ms. n.º 1772 da Biblioteca Nacional de Lisboa (B. L.); e com as do códice CX 1-1-2 da Biblioteca Pública de Évora (B. E.). Não apresento êstes documentos por extenso, porque todos já foram publicados por diversos investigadores que ao debatido assunto se têm dedicado.

O principal elemento de que me servirei é a reconstituïção da capela-mor gótica da Sé, onde estava o altar de S. Vicente. A parte exterior desta, que deita para o deambulatório, está quási intacta na parte poligonal, e, na restante, sondagens a que se procedeu para o estudo consciencioso do restauro, e que

---

NOTA — A publicação nas colunas dêste Boletim de artigos que sejam da autoria de pessoas estranhas aos serviços técnicos dos Museus, e que, por ventura, possam contribuir para o esclarecimento de problemas relacionados com obras de arte das nossas colecções, não significa que a Direcção perfilhe as opiniões neles expendidas.

então vi antes de serem tapadas, forneceram elementos que permitem reconstituir tôda a planta, incluindo a face interior, hoje totalmente mascarada com o revestimento clássico que lhe foi sobreposto, engrossando a espessura da parede de cêrca de um palmo.

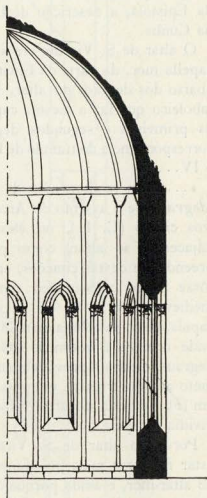



Fig. 2 — Esbôço do corte transversal da capela-mor gótica

No esbôço da reconstituïção da planta da ousia ogival (fig. 1), que apresento, vê-se que esta era constituída por duas partes, separadas por um arco

Fig. 1 — Esbôço do lado da Epístola da capela-mor gótica. Escala aproximada: 8 mm. por 1 m.

de refôrço. Nas paredes da primeira parte, que abrangia dois tramos da abóbada, existiam de cada banda duas passagens para o deambulatório. No tramo seguinte, e nos tramos da rotunda, existiam janelas.

Adaptarei ao esbôço que apresento, e que representa só a metade do lado da Epístola, a descrição de D. Rodrigo da Cunha.

O altar de S. Vicente era «na mesma capella mor, da parte da Epístola, pouco abaixo dos degráos do altar, na area e taboleiro que faz a mesma capella entre os primeiros e segundos degráos, em correspondência do túmulo de D. Affonso o IV...».

«...tendo o altar mor da see cinco *(degraus)*, e o assento do Arcebispo outros cinco» (C. L.), ou êles estariam adjacentes ao altar, como parece depreender-se destas citações, embora isso fôsse pouco consentâneo com os usos medievais, ou então no pavimento da capela, perto da coluna marcada (*a*), fig. 1 onde começa a rotunda. Os segundos degraus, estaríam provàvelmente em (*c*), junto ao arco triunfal, ou, possìvelmente, em (*b*), na linha do arco reforçado que dividia a capela.

Porque o altar de S. Vicente devia estar no lugar mais proeminente depois do altar-mor, e ainda porque os dois últimos tramos tinham passagens para o deambulatório, natural é que ao longo dêstes dois tramos se estendesse o cadeiral, e o altar ocupasse o tramo (*a b*), completo, visto que no altar havia «...a gloriosa Virgem e martyr St.ª Catherina na coluna que fica do Evangelho em que remata o retabolo... Responde-lhe na coluna da parte da Epístola, outro do Anjo do reyno...» (Faça-se atenção que as designações «Evangelho» e «Epístola» se referem agora ao altar de S. Vicente).

Do altar do santo «logo nace o retabolo com sua imagem de vulto no meio... Seguem-se pelos maes paineis do retabolo de pintura singular...». Neste, «estava pintado S. V.te, em figura de moço de 17 anos em cada retabolo e painel que estavam juntos um ao outro, e a figura de S. V.te estava virada huma para a outra...» (R. J.).

Partindo da colocação dêstes dois painéis parece que a colocação dos restantes se deve fazer, como vai indicado no esbôço (fig. 3), ficando contíguos aos centrais os dois que medem 0m,57, e são o «dos pescadores» e o «dos cavaleiros»; e, por fora de todos, os «dos frades» e «da relíquia», que medem 0m,61.

É agora ocasião de chamar a atenção para o facto de, em regra, os polípticos serem constituídos por painéis de assuntos diferentes, embora subordinados a um nexo, umas vezes claro, outras obscuro por ser do fôro de quem os ordena. Muito raras vezes o políptico tem uma composição única, geral, dividida em painéis por conveniências nem sempre fáceis de atingir.

Dois casos dêste género se verificam nos trípticos da Exposição: n.os 16 a 18, e n.º 63. É ainda o caso que se dá no políptico de S. Vicente. Uma composição única deve ter sido imposta ao pintor, assim como a limitação do espaço disponível para a pintura. O exame dos esquemas que apresento, em planta e alçado, indica que se teve de atender à existência de uma imagem central, de vulto, ao assunto da adoração de S. Vi-

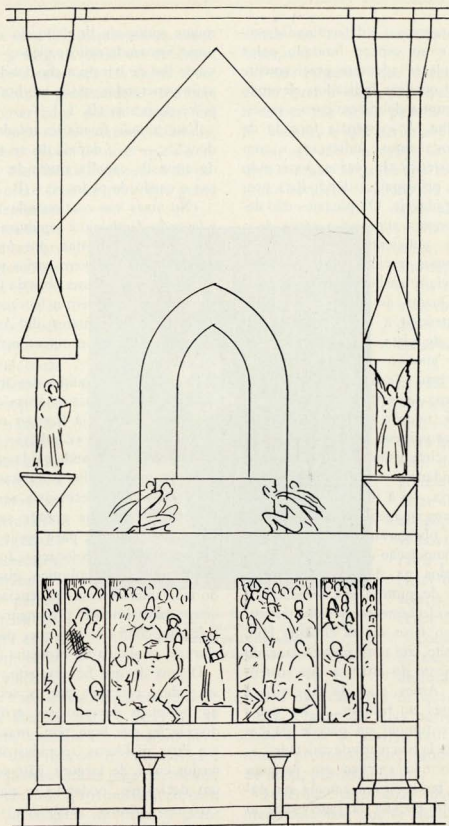



Fig. 3 — Esquema da reconstituïção do altar de S. Vicente. Escala aproximada: 17 mm. por 1 m.

cente por numerosas e determinadas personagens, e ao espaço limitado pelas colunas, onde se adaptam precisamente quatro dos quadros indicados, devendo os dois restantes dobrarem para a espessura da talha. A existência forçada de pinásios nos cantos, indicaram a conveniência estética de outros, separando os quadros principais e dando-lhes proporções agradáveis. Os pinásios não deviam ter largura superior a cêrca de 1 decímetro, suficiente para cobrir os prolongamentos racionais do desenho, que não deviam trasbordar para o painel contíguo. Quanto às sombras projectadas, não atendeu a elas o pintor, sob êste ponto de vista, o que não deve, porém, ser motivo de inibição do argumento, visto o artista desleixar êste assunto, como se verifica no painel «dos pescadores», onde a luz é diferente da dos restantes painéis.

Contudo, circunstâncias especiais, talvez a abundância de personagens de alta categoria, ou a imposição da existência de uma imagem em vulto, centro do retábulo, obrigaram o pintor á duplicação da composição central.

Prossigamos na descrição do altar. O retábulo de pintura era coroado por um friso, evidentemente de talha gótica. «Arma-se no friso ou na cimalha hum túmulo de oito, até nove palmos lançado ao cumprimento do altar, a que sustentam quatro Anjos, dous da cabeceira, e dous dos pés do túmulo... Da outra parte entra o tumulo na parede da capela mor, e nela fica maes de ametade...».

O túmulo não entrava em nenhum alojamento feito expressamente na parede, mas sim no vão da janela que aí existia, como se vê no esquema, naturalmente entaipada do lado do deambulatório, formando valioso nicho: — «...servindo-lhe de bara o nicho donde estavam seus venerandos ossos em hum soberbo cofre de prata» (B. L.).

Êste túmulo ficava levantado de cêrca de $4^{m},5$: — «...depois de se ter decido de cima da capella altura de quatro varas o caxão de pedra...» (B. L.).

«No maes vae continuando o retabolo, e fazendo Zimbório à sepultura, retocado por dentro d'estrellas, por fora de argentaria em que vem varias piramides, e castellos da mesma obra da frontaleira até que de todo vem a fenecer junto da abobeda com remates de Anjos, que sustentam coroas e outras insígnias em ordem ao santo.»

Peanhas e baldaquinos deviam naturalmente alojar as duas estátuas adossadas às colunas, a que já fizemos referência.

A existência do «Zimbório à sepultura», decerto um grande baldaquino, atendendo à grande altura da nascença da abóbada, tornava necessária, sem dúvida, a existência de uma grande sacada dos lados do retábulo, para apoio sólido, o que justificaria a colocação dos painéis dos extremos do políptico, guarnecendo do lado interior essas saliências que deviam naturalmente prolongar-se até o solo, ao contrário do que, para maior clareza, se indica no esquema (fig. 3).

Depois do que fica exposto, creio que se poderá concluir que os seis painéis do políptico deverão ser armados na disposição que hoje têm, mas alojados em duas molduras, munidas de dois pinásios cada, de largura não superior a um decímetro, podendo os painéis dos extremos manter acentuada inclinação para a frente.

Embora esta disposição reduza sensìvelmente a largura total do retábulo, convirá que a sala onde êle venha a ser exposto, tenha profundidade bastante para o observador poder ocupar um ponto de vista suficientemente afastado.

Não quero deixar de dizer que a convergência das linhas do mosaico do pavimento parece fazer-se para um ponto de fuga existente no prolongamento dos bordos dos painéis centrais para onde olha a personagem principal e pouco acima do limite superior geral, o que parece indicar que o artista os pintou para serem unidos ao longo dêste bordo. Mas, assim como se verificou para as sombras, não deveremos ser muito exigentes com a perspectiva, e continuaremos a supor os painéis afastados para conterem entre êles a imagem em vulto, embora colocada um pouco à sua frente. Também convém chamar a atenção para o facto de as personagens centrais não olharem para nenhuma das figuras da composição, mas sim olharem ambas para um mesmo ponto, coincidindo aproximadamente com a cabeça da imagem em vulto de grandeza não superior à natural que deveria existir no eixo do retábulo, e mais avançada.

Fig 4 — Retrato, em cima, do Infante D. Luiz, segundo o quadro n.º 270 do catálogo da Exposição dos Primitivos Portugueses

(Museu das Janelas Verdes)

Pelo esquema que apresento vê-se ainda qual a razão plausível que levou a retirar tão belos painéis do altar de S. Vicente, o que seria a causa de se terem salvado em 1755. Como o facto de o assento do arcebispo ter cinco degraus dava em resultado ter êste os pés mais altos do que o altar de S. Vicente, que não tinha degrau algum, o que era «grande indecência e escândalo do Povo», como se diz no Livro I de D. Filipe III, da Câmara Municipal de Lisboa, é mais do que certo que, por ocasião da primeira grande reparação dêste altar que «he antigo, e está muy velho», se lhe puzeram, pelo menos, cinco degraus, ou seja, o levantaram cêrca de 1^m.

Como o túmulo do santo não seria deslocado, daí resultou não caberem os quadros, entre êle e o altar na nova posição, dificuldade a que se obviou retirando-os, e, muito provàvelmente, também a obra de talha, por estar velha.

Supérfluo será dizer que julgo do maior interêsse que se façam sondagens na parede interior da capela-mor, de

grande simplicidade, as quais viriam confirmar ou invalidar as considerações que apresento.

A-propósito do que disse a respeito dos polípticos, ocorrem-me algumas considerações.

A terminologia das ciências e das artes tem periòdicamente de se alterar e desenvolver, para acompanhar a marcha progressiva dos conhecimentos humanos, e por outras circunstâncias.

Primitivamente, aplicou-se a alguns retábulos, pelo motivo de dobrarem umas sôbre as outras as suas partes componentes, a designação de *polípticos* (segundo Morais, do grego *ptyssô* — «eu dobro»). Essa designação tornou-se extensiva posteriormente a todos os retábulos compostos de diversos painéis fixos, quer êstes contenham assuntos diferentes e molduras completas, quer êles sejam partes de uma só composição geral, separados apenas por pinásios mais ou menos simples, solidários com uma única moldura geral. Não seria oportuno criar designações diversas para êstes diferentes tipos de retábulos? Conservando a designação de *políptico* para os de dobrar, não se poderia adoptar o de *politomo* (do grego *tomos* — «parte de um todo») para os fixos de composição múltipla, e a de *polissecto* (do latim *seco* — «eu corto») para os de composição única? Falem as Academias, que para isso foram instituídas.

Sôbre o quadro da Igreja de Sardoura, exposto com o n.º 134, publicou o ilustre professor de História da Arte Sr. Dr. Aarão de Lacerda no n.º 2 da revista *Prisma*, um desenvolvido estudo, não chegando nele a conclusão definitiva quanto à identificação da personagem que está na parte inferior do quadro, parecendo tratar-se de um retrato.

Veste uma ampla capa de brocado, de forma semelhante a um pluvial, mas não igual, como o próprio Sr. Dr. Aarão de Lacerda reconhece. O cabeção é completamente ocupado por um escudo: — Portugal antigo, com lambel de azul, com um pendente do mesmo. Por diferença um escudo esquartelado de Castela, no ângulo superior direito.

No ângulo superior esquerdo, notam-se vestígios suficientes para supor ali diferença análoga à do ângulo oposto.

Penso que êste brazão pertence a um infante português, filho de princeza espanhola, embora não se cumpram nele completamente as leis heráldicas.

Sendo assim, e atendendo à época aproximada da pintura, julgo tratar-se do Infante D. Luiz, filho de D. Manuel e da sua segunda mulher, a Raínha D. Maria, filha dos Reis Católicos. Foi Duque de Beja, Condestável do Reino e Prior do Crato. Fundou vários conventos, residindo habitualmente, no fim da vida, num que fundara próximo de Benavente. Foi pai de D. António, pretendente à coroa de Portugal, por falecimento de seu tio, o Cardeal D. Henrique.

Os retratos de D. Luiz existentes nos quadros n.^{os} 97 e 170 (fig. 4) da Exposição não se opõem à hipótese que apresento, nem a indicação de que era «de mediana estatura e de cabelo louro», contida no *Vida do Infante D. Luiz*, publicada pelo Conde de Vimioso.

Êste mesmo autor diz que os frades

arrábidos lhe chamavam «Prelado da Custódia», e que se vestia com magnificência.

Os altos cargos e qualidades de D. Luiz, explicam talvez a vestimenta com que o pintor quis ennobrecer o retrato.

D. Luiz, que nascera em 1506, faleceu em 1555. Pela idade que representa o retrato, deve ter sido feito já perto da data do seu falecimento, o que vem datar a pintura de 1550-1555.

Julgo que os três quadros n.os 253 a 255 não constituem um tríptico, como indica o catálogo. É certo que tanto a sua técnica como alguns pormenores arquitectónicos mostram serem devidos à mesma mão, mas nem as suas dimensões nem os seus assuntos são de molde a confirmar a hipótese, o que o mesmo seria, a ter de estender a data de 1549 que se lê na «Annunciação», aos outros dois quadros.

Desde há muito que penso que o «Juízo Universal», de que se trata, é o quadro que existiu na sala da «Relação», e a que Carvalho da Costa, na *Corografia de Portugal*, alude nos seguintes têrmos: «O tecto da casa da Relação he todo pintado, e dourado com passos da Sagrada Escritura, pertencentes ao officio de julgar, e ao meyo della tem huma singular pintura do «Juízo Universal».

Vejamos primeiramente o que se deve entender por «meio» da sala. Seria o meio do tecto? Creio que não, visto que também se chamou àquela sala o «curuchéo do Limoeiro», o que queria naturalmente indicar a existência de um grande lanternim central, o qual, aliás, se vê nas vistas de Lisboa, anteriores a 1755. O que era então o «meio» da sala?

Com o auxílio da descrição da sala

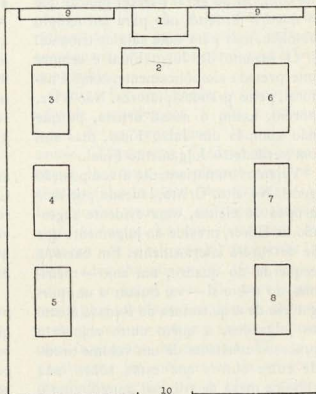



Fig. 5 — Esquema da provável disposição da Sala da Relação (Sem escala)

Legenda: 1, Dossel. 2, Mesa Grande. 3, Mesa do Crime da Côrte. 4, Mesa dos Juízes da Coroa e Fazenda. 5, Mesa dos Desembargadores Extravagantes. 6, Mesa da Conferência dos Agravos. 7, Mesa dos Ouvidores e Juiz da Chancelaria. 8, Mesa do Corregedor do Cível da Côrte. 9, 9, Assentos dos Desembargadores de Agravos. 10, Porta.

feito por Carvalho da Costa, e com o da que faz Caetano de Lima no 1.º volume da sua *Geografia Histórica*, reconstituí o esquema que apresento (fig. 5). Em vista dêle, parece-me lícito supor que se deve entender por «meio» da sala o meio

da parede fronteira à do dossel, isto é, sôbre a porta. Tratava-se, pois, de um quadro de parede e não de teto, exactamente como se dá com o quadro que estudo.

Mas o que fundamenta verdadeiramente a hipótese que apresento é o facto da composição geral parecer indicar que o quadro foi feito, não para um templo católico, mas para uma sala de tribunal. O assunto do Juízo Final é sempre interpretado simbòlicamente, como é natural, pelos grandes pintores. Não o fêz, porém, assim o nosso artista, porque não compôs um Juízo Final, mas sim um verdadeiro Julgamento Final.

Vejamos sumàriamente a composição geral. No alto, Cristo, ladeado por dois grupos de eleitos, uma evidente sugestão de Dürer, preside ao julgamento que se desenrola inferiormente. Em baixo, à esquerda do quadro, um anjo — meirinho do tribunal — vai buscar a um purgatório de arquitectura do Renascimento os julgandos, a quem outro anjo lê o processo constante de um volume tirado de entre outros que estão sôbre uma clássica mesa de tribunal antigo, com o seu fôrro de pano. Ao centro, S. Miguel sentenceia, não sem que um demónio, sentado do outro lado, leia também o que consta dos seus livros de registo, que estão empilhados no chão. Outro demónio leva os condenados para o Inferno, recinto de arquitectura gótica, e iluminado com luz vermelha, que se abre no canto inferior direito do quadro. Os eleitos, passam para junto de outra mesa, análoga à primeira, onde anjos os ajudam a vestir túnicas que estão sôbre a mesa, e recebendo também velas e palmas que estão nas mesas. Um anjo, já na porta do Céu, estende-lhes a mão para os apresentar a S. Pedro, que está a seu lado, e lhes franqueia a entrada no recinto da bem-aventurança. Aqui, formam duas extensas procissões, que vêm, uma por cada lado, passar junto de dois anjos que com uma vela, lhes acendem as suas, dirigindo-se finalmente para os grupos superiores. Como se vê, um julgamento com as praxes da justiça humana.

Mas há mais ainda. Na construção arquitectónica, que simboliza a porta do Céu, não há um único símbolo religioso, representando as estátuas que ali se vêem a *fôrça*, a *realeza*, e a *justiça*, quer na figuração clássica do gládio e da balança, quer na do lictor romano.

O que resumidamente aqui fica exposto, não será suficiente para admitir que êste quadro foi pintado para um tribunal e não para um templo, podendo portanto admitir-se que era o que se achava na sala da Relação? O facto de se tratar de um quadro amovível pode explicar a sua não destruïção em 1755, por ter sido dali removido por ocasião das grandes obras mandadas efectuar por D. João V.

E não faria também parte da pintura do tecto da sala o quadro n.º 228, cujas dimensões não são usuais, nem tão pouco o assunto é de molde a poder figurar num templo católico?

F. A. Garcez Teixeira

NOTE SUR LA DISPOSITION DES PANNEAUX DITS DE SAINT VINCENT

On a beaucoup discuté les problèmes que présentent les célèbres panneaux de «Saint Vincent». Il serait tout à fait oiseux d'ajouter des nouvelles hypothèses à tant d'autres, souvent très ingénieuses, mais toutes également indémontrables à l'état actuel de la question, tant qu'un *fait* nouveau et *décisif* ne nous apporte pas la clé de l'énigme. La modeste note qui suit n'a pas de telles prétentions. Elle n'a pour but que d'attirer l'attention des investigateurs sur un point qui nous paraît acquis, à savoir, une certaine incohérence qui resulte de la disposition de la série de panneaux, telle qu'elle a été adoptée à l'Exposition des Primitifs.

En effet, les six panneaux sont disposés maintenant dans l'ordre suivant (de gauche à droite du spectateur): 1 — «Les moines»; 2 — «Les pêcheurs»; 3 — «Panneau de l'Archevêque»; 4 — «Panneau de l'Infant»; 5 — «Les chevaliers»; 6 — «La relique». Cet ordre nous obligerait d'admettre non seulement *deux sources de lumière* ([1]), mais, chose beaucoup *plus grave*, il obligerait d'admettre une source de lumière *entre deux panneaux latéraux*, d'un coté seulement (entre 1 — «Les moines» (fig. 1) et 2 — «Les pêcheurs») (fig. 2), ce qui détruirait le rythme de toute la composition et, par conséquent, ce qui nous paraît tout à fait impossible.

Donc, si l'on veut garder la disposition adoptée actuellement, il n'y a qu'une façon de se représenter la suite: à savoir, d'intervertir l'ordre des panneaux latéraux en plaçant «les pêcheurs» (2) à la place «des moines» (1). Le dernier panneau se rapprocherait ainsi du centre. Et, par conséquent, le panneau «de la relique» (5) occuperait la place «des chevaliers» (6). Cette disposition a, en outre, pour elle deux arguments plus subtils, moins décisifs, certes, mais qui ont une certaine valeur, comme nous le pensons du moins: I. Elle rapprocherait« les moines» et «la relique» du «Saint», ce qui paraît plus logique, puisque la priorité de l'élément ecclésiastique (et des «reliques»!) sur les laïcs pour un peintre de cette époque ne peut être mise en doute. II. En plus, en intervertissant l'ordre des panneaux latéraux on arrive à créer, sur les deux qui sont à droite, au dernier plan, une lignée ininterrompue de clercs en surplis blancs (voir les panneaux, 6 suivi de 5: «la relique» et «les chevaliers»), ce qui nous paraît être d'un effet plus heureux.

Une autre solution serait évidemment de revenir à la disposition en deux triptyques, l'un au-dessus de l'autre, comme

([1]) Les panneaux: «Les moines» (1), «l'Archevêque» (3), «de l'Infant» (4), «les chevaliers» (5) et «la relique» (6) sont éclairés de droite à gauche, tandis que celui «des pêcheurs» (2) de gauche à droite, ce qui a été déjà plusieurs fois noté et ce qui pourrait s'expliquer par la présence de deux ouvertures (fenêtres?) encadrant les panneaux dans le mur où se trouvaient ou où étaient peints les tableaux.

Fig. 1 — Panneau des Moines

Fig. 2 — Panneau des Pê heurs

(Disposition adoptée à l'Exposition des Primitifs)

le voulait le regretté José de Figueiredo. Mais dans cette éventualité on sera obligé de supposer que la fenêtre (?) qui modifiait l'éclairage du panneau 2 («les pêcheurs») dans le sens contraire aux autres, n'arrivait pas jusqu'à la série supérieure («moines», «Archevêque», «relique»), car cette série garde son éclairage normal, c'est à dire, la lumière y vient d'un seul côté (de droite à gauche du spectateur).

On peut supposer encore que les deux triptyques étaient deux séries séparées, et qu'un seul se trouvait dans des conditions particulières d'éclairage... A moins qu'on ne veuille proposer d'autres dispositions des panneaux...

Quoiqu'il en soit, qu'on se représente les choses d'une de ces manières, ou qu'on trouve une nouvelle disposition encore, un fait est certain, c'est que la suite des panneaux telle quelle (1, 2, 3, 4, 5, 6) est impossible et qu'on ne peut pas admettre cette incohérence d'éclairage dans une suite aussi rythmique et homogêne ([1]).

MYRON MALKIEL-JIRMOUNSKY

([1]) Il est vrai qu'il y a encore le problême de la perspective, mais toute la composition des panneaux (la dimension des têtes du dernier plan, par exemple, etc.) — aussi bien que les usages de l'époque — ne permettent pas de le resoudre dans le sens «réaliste» pour notre suite de panneaux.

A EXPOSIÇÃO DOS PRIMITIVOS PORTUGUESES

A exposição de pintura portuguesa dos séculos XV e XVI, designada e divulgada com o nome de «Exposição dos Primitivos Portugueses», reüniu numa dependência do Museu das Janelas Verdes, durante as «Comemorações Centenárias», 340 painéis.

O conjunto, que representa a parte porventura mais importante da riqueza nacional neste ramo das artes, permitiu o exame e a comparação de muitas obras que, até êste momento, se não tinham podido realizar dadas as más condições de colocação e distância a que se encontravam. Permitiu ainda a fixação, desinfecção e limpeza de muitas tábuas em iminente risco de deterioração e bem assim o seu restauro, que as reintegrou no desenho e nas côres originais e trouxe elementos para devidamente se agruparem.

Êste resultado foi o mais importante. Formaram-se núcleos com caracteres afins, e o trabalho das várias oficinas apareceu mais homogéneo.

Quanto à atribuïção das obras aos inúmeros pintores cujos nomes figuram nos documentos coevos, pouco se adiantou. Para que, sob êste aspecto, a exposição tivesse dado resultados mais apreciáveis, fôra necessário que ao lado dos funcionários encarregados de recolher as tábuas, outros tivessem procedido a sistemática investigação nos arquivos. Porque, se o material acumulado, entre outros, por Sousa Viterbo e

pelo Prof. Vergílio Correia é já grande, estamos convencidos que o assunto não está esgotado. A exposição resultou por isso um agrupamento de obras anónimas e muitas das hipóteses acêrca de autoria que a crítica adiantou, estão longe de ter segura garantia documental.

As próprias obras, ao contrário do que era de supôr, não trouxeram, quanto à autoria, grandes esclarecimentos. Ao lado dos monogramas e assinaturas, há muito reveladas pelos estudiosos: *GVS* (segundo José de Figueiredo), no painel do Infante D. Henrique; *MN* no painel do «Anjo», do políptico de Montemór; *Velascus*, no «Pentecostes» de Santa Cruz de Coimbra; *GI* no postigo do retábulo da Ega, apenas se descobriram o monograma *VA* no painel da «Anunciação» e a assinatura *Antonio Vaz* numa tábua do Museu de Lisboa.

O camaroeiro e o escudo de armas da rainha D. Leonor, marcando uma origem e uma data, apareceram, além dos já conhecidos, («Assunção», de Coimbra; «Santos Bispos», de Évora; painéis do retábulo de Santa Auta), numa das pinturas que vieram da Igreja de Jesus, em Setúbal.

Ainda em matéria de datas, as revelações foram minguadas. Áquelas que os estudiosos conheciam; 1529, na «Aparição de Cristo à Virgem», de Fr. Carlos; 1531, no tríptico do Museu de Coimbra; 1536, na «Aparição de Cristo à Virgem», da Igreja da Lapa, de Vila Viçosa; 1538, na «Apresentação do Menino Jesus no Templo», do Museu das Janelas Verdes; 1541, nos «Desposórios da Misericórdia de Lisboa», temos de acrescentar, no que diz respeito ao núcleo de pinturas reünido na Exposição, a data de 1515 no quadro «Aparição de Cristo à Virgem», da Madre de Deus, 1549 na «Anunciação» do monogramista *VA* e 1527 (?) num dos painéis da série do Paraíso (Museu de Lisboa).

Esta carestia de dados certos e o pouco e impreciso que, na maioria dos casos, nos dá a contribuïção documental impedem que, por emquanto, possamos esboçar tentativas de distribuïção cronológica das pinturas, tanto mais que as surpresas são de molde a colocarem-nos em prudente espectativa; haja vista o sucedido com certo quadro que parece pertencer ao políptico grande da Madre de Deus [1].

Mas nada disto diminue a importância enorme da Exposição, antes faz sobressair a promessa de que, a partir dela, podemos iniciar trabalhos seguros a respeito do que foi a nossa pintura nos séculos de quatrocentos e de quinhentos.

Estudos da composição e da técnica revelada no preparo dos suportes, das tintas, dos aglutinantes e dos vernizes; estudos de interpretação iconográfica dos personágens e dos assuntos sacros e civis; o tratamento da paisagem; os motivos arquitecturais e a decoração dos interiores das habitações; emfim, os mil variados pormenores que entram no arranjo dos temas tratados pelos artistas, hão-de ocupar por muito tempo as atenções dos investigadores.

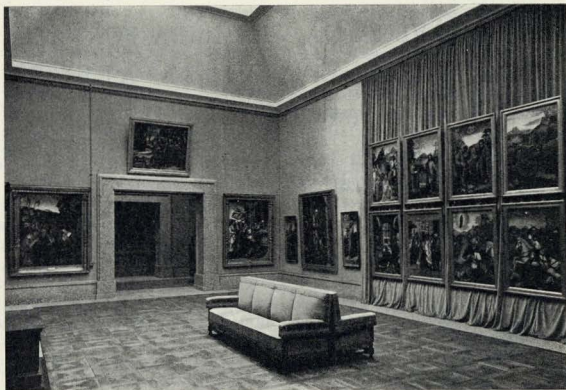
Sob o aspecto das contribuïções trazidas para melhor conhecimento da vida portuguesa nos séculos XV e XVI, o valor do certame é indiscutível. E indiscutível é também o seu merecimento para a

---

[1] Vidé *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, vol. 1.º, n.º 3, pág. 129.

averiguação da capacidade picturàl dos Mestres antigos portugueses, para a individualização da nossa pintura em face das escolas estrangeiras e bem assim para o estudo das fontes de inspiração e das influências que sofreu.

Desta Exposição, que deve ser considerada como ponto de partida para o conhecimento da escola nacional nos séculos XV e XVI, podem resultar benefícios de grande alcance. Entre êles avulta já a contribuïção para acreditar a tese posta, defendida e divulgada nos livros e nos artigos escritos por José de Figueiredo e nas exposições que o mesmo senhor organizou nas salas do Museu de Lisboa, em Sevilha e em Paris.

O Museu das Janelas Verdes que, pelos seus serviços técnicos, vem colhendo reproduções de muitos pormenores das tábuas expostas, destinados a ilustrar trabalhos respeitantes à resolução de problemas de história e de filiação, e ao estudo da iconografia e das artes decorativas em Portugal no período abrangido pelo certame, propôs-se ainda obter fotografias à luz razante, bem como macro e micro-fotografias para investigações acêrca da técnica dos pintores. O resultado desta actividade, que constituïrá a melhor base para o trabalho dos

Aspecto da Exposição dos Primitivos
Sala dos Mestres de Santa Cruz de Coimbra, de S. Bento, das Caldas da Rainha, da vida de Santiago, etc.

críticos e dos historiadores de arte, irá aparecendo nas páginas dêste Boletim.

JOÃO COUTO

NOTA — Bibliografia para a «Exposição dos Primitivos». Além de muitos artigos publicados em jornais portugueses e estrangeiros:

Catálogo da Exposição de os primitivos portugueses. — 1.ª, 2.ª e 3.ª edições. Lisboa, Junho de 1940.

Os Primitivos portugueses (1450-1550). Album editado pela Academia Nacional de Belas Artes.

Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga., fascículo 3.º.

Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, fascículo 7.º.

UMA CHÁVENA DA «PRIMEIRA FORNADA EM GRANDE» DA VISTA ALEGRE

(ADITAMENTO)

Posteriormente à publicação da nótula *Uma chávena da «primeira fornada em grande» da Vista Alegre* foi-nos dado conhecer alguns documentos que impõem rectificações, aliás muito ligeiras, ao que escrevemos, e nos trazem interessantes subsídios biográficos, especialmente para a fase escolar, àcêrca de João Maria Fabre, bem como do seu condiscípulo e colega Manuel de Morais.

Procurámos obter quaisquer dados documentais sôbre o primeiro que nos permitissem basear mais sòlidamente as nossas deduções, mas tivemos na ocasião de contentar-nos com as sucintas e pouco seguras referências dos historiadores da Vista Alegre que, repetindo-se, apenas mencionam a sua ida da Casa Pia para a fábrica em 1826 e a sua morte um ano depois.

Só agora, numa segunda tentativa e graças principalmente à valiosa cooperação de dois distintos investigadores, conseguimos reünir elementos, em maior soma afinal do que de início supúnhamos poder alcançar, tanto para a biografia dêste como para a daquele.

Os referidos documentos são os seguintes: os têrmos de matrícula, com as curiosas notas neles lançadas, e os processos respeitantes aos dois artistas, existentes no arquivo da Casa Pia de Lisboa, cuja consulta nos foi superiormente autorizada por amável interferência do professor daquele estabelecimento, Sr. Francisco de Assis de Oliveira Martins, que também nos quiz guiar e auxiliar na pesquisa, pelo que lhe exprimimos aqui o nosso reconhecimento; os têrmos de matrícula dos mesmos na Aula Pública de Desenho, de que tivemos conhecimento pelos extractos do respectivo livro, existente na Biblioteca da Academia Nacional de Belas Artes, publicados pelo Sr. Ernesto Soares [1];

---

[1] *Livro da Matrícula dos Discípulos Ordinários da Aula Pública de Desenho a qual principiou a ter exercício no 1.º de Dezembro de 1781*, com introdução de Ernesto Soares. Lisboa — 1935, págs. 35 e 49.

finalmente, o assento do óbito de Fabre que o Sr. A. G. da Rocha Madahil, a quem muito interessa a história da Vista Alegre, teve a espontânea iniciativa de exumar dos livros paroquiais da freguesia de Ílhavo guardados no Arquivo da Universidade de Coimbra, de que é muito ilustre Conservador, com o propósito, que muito reconhecidamente lhe agradecemos, de no-lo comunicar.

Dêles vamos extraír o que tiver maior interêsse para as biografias dos dois artistas, acrescentando os comentários que se oferecerem e rectificando ao mesmo tempo o que anteriormente dissemos nos pontos em que tal fôr necessário.

João Maria Fabre nasceu em Lisboa no ano de 1805, como se infere do seu têrmo de matrícula na Casa Pia em que se lhe dão doze anos em 1817, e era filho de André Estêvão Fabre e de Leonor Josefina [1], tendo sido baptizado na igreja de S. Luiz, Rei de França. Procurámos nesta igreja o respectivo assento, mas já ali não existe o livro correspondente àquele ano.

No entanto, o facto de lá ter sido baptizado indica que, com tôda a probabilidade, o pai era francês, porquanto na referida igreja só se dava o baptismo aos filhos de indivíduos desta nacionalidade. Invalida-se dêste modo a hipótese, aventada pelo Dr. José de Figueiredo, de qualquer parentesco com o arquitecto italiano Francisco Xavier Fabri. Quanto ao apelido, verifica-se que a sua verdadeira forma era Fabre, tal como se vê em todos os documentos e o próprio artista assinava, e não Fabri, conforme têm escrito os ceramógrafos.

(1) Na matrícula na Aula Pública chama-se ao pai, André Esteves Fabre e no assento de óbito dêste a mãi figura com o nome de Leonor Joana.

O pai faleceu-lhe a 9 de Julho de 1808 na freguesia de S. Pedro, de Alcântara [1], onde era morador, e a mãi, que contraíra segundas núpcias com Mariano do Rosário e ao tempo de falecer morava na freguesia de Santa Isabel, a 5 de Março de 1814 [2]. João Maria ficou a expensas do padrasto que o mandou aprender a ler e a escrever, mas que por ser pobre não pôde continuar a educá-lo nem sequer a prover ao seu sustento; por isso em 1817, alegando pobreza e orfandade, apresentou à Casa Pia requerimento de admissão que instruíu com as certidões de óbito dos pais, conseguindo despacho favorável em 12 de Fevereiro dêsse ano (doc. I).

Recolhido neste benemérito estabelecimento, começou a freqüentar em 30 de Setembro do mesmo ano a aula de desenho e arquitectura civil e em Setembro de 1821 achamo-lo matriculado na de francês (doc. II).

Em 6 de Abril de 1824, continuando sempre na Casa Pia, matriculou-se como aluno extraordinário na Aula Pública de Desenho, em que teve por professor a Faustino José Rodrigues (doc. III). Ignoramos em que data deixou de freqüentá-la; na relação dos alunos da Aula feita em Março de 1825, por ordem do novo

(1) Liv. 4.º dos óbitos da freguesia de Alcântara, fls. 186 (certidão constante do proc. 116, liv. 3.º de Admissões; arquivo da Casa Pia).

(2) Liv. 9.º dos óbitos da freguesia de Santa Isabel, fls. 363. (certidão constante do proc. 116, liv. 3,º de Admissões; arquivo da Casa Pia).

professor José António do Vale, não figura o seu nome [1], nem tampouco o vemos prestar juramento à Carta Constitucional, com os professores e alunos da mesma, em 3 de Agosto de 1826 [2].

Não era de ânimo dócil, João Maria; «insubordinado e revoltoso», deu que fazer à administração da Casa com as grossas tropelias que praticou e lhe acarretaram pesados castigos. A mais grave foi ter coadjuvado o seu colega Simão José da Luz — o depois conhecido historiador e político Luz Soriano — na publicação no periódico «O Correspondente Constitucional» de três cartas insultuosas para o bom nome da instituïção (doc. II).

O seu contrato para pintor de louça da Vista Alegre explica-se pelo facto de o fundador da fábrica, José Ferreira Pinto Basto, ser provedor da Casa Pia e dever por isso conhecer-lhe as aptidões artísticas bem como as do seu condiscípulo Morais. É tradição que a ida de ambos para ali se deu em 1826; se de facto foram contratados na mesma ocasião e para lá partiram juntos, isso deu-se já no decurso do ano seguinte porque temos notícia de que Morais só se despediu da Aula Pública em 29 de Janeiro de 1827 (doc. VIII).

A ser assim, isto vem esclarecer que Fabre só podia ter decorado as duas chávenas para a fornada inaugural da fábrica em 1827 e confirmar que esta, como dissémos, se efectuou neste mesmo ano e, de qualquer maneira, nunca depois de Fevereiro de 1828, data em que cessou a regência da Infanta D. Isabel Maria, pois de contrário não se justificar a homenagem que à Infanta nessas peças se faz.

Tampouco é certa a afirmação de que Fabre faleceu «um ano depois» de ir para a Vista Alegre, pois a sua morte ocorreu só em 25 de Fevereiro de 1829, sendo sepultado na igreja paroquial de Ilhavo e deixando viúva a Maria do Nascimento, natural de Lisboa (doc. IV).

O outro pintor que foi para a Vista Alegre, Manuel de Morais, era filho de Manuel de Morais e de Maria Ramalha e nasceu na Covilhã, na freguesia de Santa Maria, em 2 de Janeiro de 1808.

Dotado de natural intuição artística, exercitou-se sòzinho na prática do desenho e da pintura, e vindo para a capital em 1821 dirigiu à Casa Pia um requerimento (doc. V) em que no estilo o mais empolado solicitava que o admitissem para «ali ser apoiado no dezenvolvimento de suas tenras ideias e tornar menos dura a Sorte que receia». Para demonstração das aptidões que alegava, apresentou um retrato à pena da Princesa Real D. Carlota Joaquina feito por êle «seguindo unicamente os dictames do seu próprio instincto» e que ainda hoje se conserva apenso ao referido requerimento. Juntou também certidão de idade (doc. VI) e atestados de pobreza dos pais e de boa conduta. Foi-lhe deferida a petição em 5 de Outubro dêsse ano e concedida a matrícula, sendo destinado à aula de desenho (doc. VII).

Matriculou-se como aluno extraordinário na Aula Pública de Desenho em 23 de Agosto de 1824 e freqüentou-a

---

(1) *Liv. 2.º de Matrícula da Aula Pública de Desenho*, 1825-1936, fl. 1; Biblioteca da Academia Nacional de Belas Artes, XX-9-7 A.

(2) *Liv. 1.º de Registo de Decretos, ofícios, etc*; idem, idem, fl. 23, XX-9-14

até 29 de Janeiro de 1827, data em que se despediu (doc. VIII). Como Fabre, recebeu ali lições de Faustino José Rodrigues; parece, entretanto, que não foi muito assíduo, o que aliás acontecia com muitos outros alunos [1].

Na sua matrícula na Casa Pia foram averbadas algumas notas, aliás de natureza bem diferente das do seu condiscípulo. Em 27 de Janeiro de 1824 foi para a Brigada Real de Marinha, mas de-certo não ingressou neste corpo porque logo no dia seguinte estava de regresso ao estabelecimento, donde tornou a sair em 24 de Julho do mesmo ano «por ter tomado o estado de cazado». No entanto, ou voltou para ali, por razão que desconhecemos, ou pelo menos ficou na condição de pensionado, porque pode dizer-se que até ir para a Vista Alegre encontrâmo-lo ligado à casa, visto em 1826 lhe ter sido concedida licença para ir para a terra pelo tempo de seis meses a contar de 11 de Novembro, com a obrigação de apresentar-se logo que regressasse, o que fêz em 2 de Maio do ano seguinte (doc. VII).

A sua ida para a Vista Alegre, dada como em 1826, só se teria efectuado provàvelmente depois da data em que abandonou a Aula Pública, ou seja depois de 29 de Janeiro de 1827. Esteve ao serviço da fábrica como pintor de louça e depois como escultor e modelador ou sòmente como pintor de louça até 1833. Desconhecemos o seu destino posteriormente a esta data.

---

[1] Na relação já citada o seu nome traz a nota: *Não appareceo mais*, a que se acrescentou depois: *Tornou a continuar*. No juramento da Carta figura um Manuel José de Morais, que não sabemos se é o mesmo indivíduo.

DOCUMENTOS

(Doc. I) Illmo e Exmo Snr Diz João Maria, que pelo documento incluzo mostra ser Orfão de Pai, e Mai, e como tal vive na companhia de hum Padrastro mto pobre, que tendo-lhe feito a esmola de o mandar ensinar a ler, e escrever, não pode com effeito continuar-lhe o beneficio, nem mesmo do necessario sustento; o Supp.e he menor de doze annos; está sem abrigo, e sem destino, e como teme perderse, deseja que V. Ex.a como Pai dos miseraveis, se digne de o recolher na Real Caza Pia, para lá ser educado, e seguir a Sorte que a fortuna lhe destinar. P. a V. Ex.cia seja servido recolher o Suppe Orfão de Pai, e Mai, e sem amparo, na Real Caza Pia, onde dezeja ser educado. E. R. M.ce / Admitta-se na Real Caza Pia, Lisboa 12 de Fever.o de 1817 *(rubrica)*.

(Arquivo da Casa Pia de Lisboa; vol. 3.º de Admissões — 1816-1817, proc. n.º 116).

(Doc. II) «1817» Fevero 12 / João Maria, fº de André Fabre, e de Leonor Jozefina, já fallecidos, nal e baptizado na Igreja de S. Luiz, Rei de França, desta Cidade, de idade de 12 annos. / Acha-se a Desenho e Architectura Civil nesta R. C. desde 30 de Stbrº de 1817, e já matriculado e passou em Fbro de 1821 a frequentar o Frances / Foi recolhido no Carcere da Caza no dia 25 de Abril de 1822 p ser insubordinado e Revoltoso, e como consta da P.te q dêo o mesmo Guarda q̃ se acha lançada no Lº 13º do Registo p.ar a fl. 48 vº de q̃ se deo p.te a o Intendente Geral da Policia, e foi conservado na dita prizão pº ordem do Inten.te até o dia 15 de Maio q̃ foi posto em liberd.e / Comtteo dezacato de insubordinado e revultozo contra o credito das Orfas do Estabelecimento acuzandoas de admittirem vultos desconhecidos de noite cuja falsidade se provou. Desobedeceo formalmente à ordem expressa do Te Cel Admnor do Estabelecimento em q̃ lhe prohibiu o uzo de armas de Fogo que lhe forão aprehendidas e p. isso foi mandado recolher á prizão não obstante não haver comparecido depois dos excessos que cometteo em 29 de Dezbro de 1824 / Este aluno hé q̃ coadjuvou a Simão Joe da Luz, para a publicação das trez cartas de q̃ faz menção a nota posta á margem da matricula daquelle, sendo aliás tão obrigado como este a esta R. Caza.

(Arquivo da Casa Pia de Lisboa; liv. V de Matrícula Geral — 1813 a 1825, fl. 99, n.º 897).

(Doc. III) Aos 6 de Abril de 1824 nesta Aula Regia de Desenho, Matriculei Ioão Maria Fabre, de idade 19 an.s natural de Lisboa, filho de André Esteves Fabre, morador na Real Caza Pia, para Discipulo extraordinario da dita Aula, em Virtude do despacho que obteve do Ex.mo Snr. Iosé An.to de Olivr.a Leite, Menistro, e Sacretario dos Negocios do Reino: O Dito Discipulo se obrigou a cumprir com as obrigaçóes impostas no Regio Alvará, e assignou comigo o seg.te termo de Matricula no dia assima mencionado. O Professor de Desenho, Francisco José Roiz. João Maria Fabre.

(Biblioteca da Academia Nacional de Belas Artes; Livro da Matrícula dos Discípulos Ordinários da Aula Pública de Desenho — de 1781 a Março de 1825 — XX-9 7, fl. 125).

(Doc. IV) Aos vinte sinco *(de Fevereiro)* de mil outo centos e vinte nove falesceo com todos os Sacram.tos Ioão Maria Fabre caz.º com Ma. ria do Nascim.to naturais da Cidade de Lisboa, e foi sepultado dentro da Igr.a desta freg.a de Ilhavo: de que mandei fazer este assento que assignei. era ut supra. O Coadjutor José Nes do Couto.

(Arquivo da Universidade de Coimbra; liv. de óbitos da freguesia de Ílhavo de 1813 a 1850, fl. 115 e 115 v).

(Doc V) Illustrissimo Excelentissimo Senhor. Manuel de Morais, filho de Manuel de Morais, natural de Vila da Covilhã, Bispado da Guarda, de idade quinze annos, vem aos pes de Vossa Excelencia, com o mais profundo respeito e porque vendo-se por dita de sua sorte, pertencer á muito Nobre, e sempre Grande Familia Portugueza, e por outro lado encarando os curtissimos lemites de sua esphera, parece desconfiar de sua legitimidade, a não ter gravados em sua Alma os memoraveis dias vinte e quatro de Agosto e quinze de Setembro do Ano preterito, dias em que a razão quazi exangue se entronizou no espirito dos sempre Heroes Portuguezes, he pois Senhor o Supplicante hum daquelles Portuguezes, que apenas a razão vem corroborar suas ideias se sente inteiramente possuido pelo Amor de trilhar o caminho do Immitador da Naturesa, chegando aponto tal, que sem a menor direcção, e menos cultura, seguindo unicamente os dictames de seo proprio instincto traçou, descreveo, e immitou levado do gosto que tem de se aplicar ao desenho e pintura o Retrato de Sua Altesa e Princeza Real do Reino Unido de Portugal, Brazil, e Algarves como prova pelo proprio documento, assim Senhor parece que a May que hoje temos ao ver hum filhinho de tão curta idade debutar por hum tal fructo, velo aliáz exposto aos rigores da mendicidade e pobreza extrema. Ella lhe abriria, e ouzo mesmo esperar, que abrirá seos braços, não só para enchelo de bençáos suas tambem para entregar ao fiel cuidado de hum bom Mentor a fim de ministrar lhe todos os auxilios deq. se concidera credor, em hum pio estabelecimento que felismente aqui temos para amparo dos desvalidos; ávista de motivos tão attendiveis. Suplica a Vossa Excelencia que por effeito do seu justo Coração se digne ordenar que o Supplicante, seja acolhido no estabelecimento da Casa Pia para ali ser apoiado no dezemvolvimento de suas tenras ideias e tornar menos dura a Sorte que receia. E. R. M.ce / Informe o Administrador Geral da Casa Pia. Lisboa, um de Outubro de mil oitocentos e vinte e um. (*a*) Morinho. / Admittido para frequentar o desenho. Lisboa, cinco de Outubro de mil oitocentos e vinte e um. (*a*) Morinho. / Excelentissimo Senhor. O Supplicante se acha nesta Cidade sem maior Abrigo, e com grandes dezejos de frequentar as Bellas Artes para as quais dá demonstrações de grande aproveitamento, da attestação junta consta a sua boa conduta e da pobreza de seus pais, que não podem levallo á carreira que se destina, o que só pode conseguir sendo amparado nesta Real Casa, e frequentar a Aula do Risco, e Architectura, julgo por isso dever ser deferida a sua Suplica. Lisboa, cinco de Outubro de mil oitocentos e vinte e um. (*a*) Antônio Joaquim dos Santos.

(Arquivo da Casa Pia de Lisboa; liv. de Admissões de 1820 a 1821, proc. n.º 1297).

(Doc. VI) Manuel filho legitimo de Manuel de Morais natural desta freg.a e de Maria Ramalha, tambem desta freg.a, neto paterno de Francisco da S.a de Morais, tambem desta freg.a,

e de Marinha da Cruz da freg.ª de S.ta Marinha, e materno de Antonio Antunes Ramalho, e de Maria Joaqina natural de S. João da Matta. Nasceo aos dois de Janeiro de mil e oitocentos e dois e foi Baptizado por mim solenne.te no dia treze de dito mes, e anno, sendo padrinhos Antonio Antunes e Maria Joaquina, de que fiz assento que assigno, com as testemunhas. O Vig.º João Paulo Baptista Bello. O P.e Francisco de Paulla Torres. Elias José dos Reis.

(Arquivo da Casa Pia de Lisboa; liv. de Admissões de 1820 a 1821; certidão apensa ao proc. n.º 1297).

(Doc. VII) «1821 — D. de 5 de Outbr.º do prezente anno». Manuel de Moraes, f.º de outro, e de M.ª Joaquina, N.al e Baptiz.do na freg.ª de S.ta M.ª da Covilhãa, Bispado da Guarda, de 15 annos. / Apresentou-se neste R. Estabelecimento em 2 de Maio de 1827 entregando a (?) / Sahio desta Real Caza em 24 de Julho de 1824 p. ter tomado o estado de cazado. (a) Costa. / Foi p.ª a Brig.da Real da Mar.ª em 27 de Ian.ro de 1824 p. P.ª da Intend.ª desta (?). Tornou a regressar p.ª o Estabelecim.º p. P. de 28 do d.º mes e anno. / Foy com licença á Villa da Covilhãa, pelo tempo de seis mezes contados de 11 de 9.bro de 1826, por Portaria desta data levando o competente Titulo desta Licença p.ª lhe servir de abonação, sendo obrigado a appresenta-lo logo q̃ regresse a este Estabelecim.to. (a) Costa.

(Arquivo da Casa Pia de Lisboa; liv. V de Matricula Geral — 1813 a 1825, fl. 199, n.º 1297).

(Doc. VIII) Aos 23 de Agosto de 1824 nesta Aula Publica de Dessenho, Matriculei a Manoel de Moraes, de idade 17 an.s, natural da Covilhaã, f.º de Manuel de Moraes, assistente na Real Caza Pia, para Discipulo extraordlnario da dita Aula em Virtude do Despacho que obteve de Sua Mag.e immanado da Sacretaria dos Negocios do Reino: O Dicto Discipulo se obrigou a cumprir com as obrigaçôens impostas no Regio Alvará, e assignou comigo o seguinte termo de Matricula no dia asima dito. O Professor de Desenho Faustino José Roiz. Manuel de Moraes. / O sobred.º Manoel de Moraes despedio-se a 29 de Jan.º de 1827. J. A. do Valle.

(Biblioteca da Academia Nacional de Belas Artes; Livro da Matricula dos Discipulos Ordinarios da Aula Pública de Desenho — de 1781 a Março de 1825 — XX-9-7, fl. 124 v.).

AUGUSTO CARDOSO PINTO

UM «YSENBRANDT» DESCONHECIDO NO MUSEU DAS JANELAS VERDES

Em 1936, quando o falecido director dos Museus Nacionais de Arte Antiga, dr. José de Figueiredo, procedeu à escolha das obras de arte que deviam ser adquiridas pelo Estado, entre o recheio do sumptuoso palácio dos Condes de Burnay, foi incluído no núcleo das aquisições, um pequeno painel representando «São Jerónimo» (fig. 1) que ornamentava a parede de um dos lados da janela do quarto de dormir do sr. Eduardo Burnay.

O quadrinho, que necessitava muito de ser restaurado, transitou então para as colecções do Museu das Janelas Verdes (inv. n.º 1796). Mas, só depois de concluídos os necessários e urgentes trabalhos de restauro dos quadros que figuraram recentemente na grande Exposição de Pintura Portuguesa dos Séculos XV e XVI foi possível beneficiá-lo, bem como outros paineis que de longa data se conservavam nos depósitos do Museu das Janelas Verdes.

Sem êsse tratamento prévio, que devia começar pela indispensável limpeza de retoques grosseiros e principalmente do verniz espêsso e amarelado que alterava o colorido primitivo, ocultava as fendas da massa cromática e unificava a pintura

antiga e a mais moderna, não seria fácil levar a efeito estudos meticulosos que conduzissem a uma identificação.

Convenientemente liberta a pintura das substâncias estranhas, e depois analisada nos seus vários aspectos estéticos e materiais, foi-me possível classificar o pequeno painel de «São Jerónimo», procedente da colecção Burnay, na pintura flamenga da primeira metade do século XVI, como obra típica do presumível pintor Adriaen Ysenbrandt.

Os apontamentos que vão seguir-se, são constituídos pelas notas descritivas do quadro, por várias considerações que êle sugere, e pelas razões que me levaram a fazer aquela identificação.

O painel de «São Jerónimo» é pintado sôbre madeira de carvalho, e mede 448 mm. de altura e 328 mm. de largura.

Ao centro, no primeiro plano, está o santo eremita, idoso, magro, quási calvo, descalço e de longa barba branca; veste apenas uma túnica de côr castanha e, sôbre ela, um manto escuro de tonalidades verde-azul; e está virado, a três quartos, para o lado esquerdo, com um joelho em terra, a pedra de se flagelar na mão direita, defronte dum crucifixo doirado (amarelos e «sienas») e duma caveira (também de tons de «siena»), colocados sôbre larga peanha cuja parte central é ornamentada com duas filas de relêvos, e de que a base e a parte superior são constituídas por amplas superfícies circulares.

No extremo do lado oposto vê-se uma árvore de folhagem verde, que emmoldura o canto esquerdo superior do quadro. Da árvore pende, um pouco acima do tampo da peanha, um panejamento encarnado.

À direita, no chão e no primeiro plano, o simbólico chapéu cardinalício, côr de granada, e, imediatamente atrás, um leão devorando uma lebre.

Nos planos seguintes, terrenos verdes, de várias tonalidades, sulcados de caminhos sinuosos.

A seguir, em planos afastados, vêem-se frondosos arvoredos de verde mais escuro, e várias edificações. Os terrenos e o céu dos últimos planos são feitos de tons azulados.

À direita, na parte superior da composição, destacam-se grandes penhascos modelados, com tonalidades frescas e claras, na luz, e azuladas nas sombras.

As construções são marcadas a gris, tons de carne e de cinza, sépias e azuis.

No caminho que, a meio do quadro, conduz à povoação, vêem-se personagens e animais.

As dilatações do suporte, provocaram, na pintura, estreitas fendas que acompanham os veios da madeira. Além disso, a massa cromática sofreu diversos ferimentos que foram tapados em restauros posteriores.

A-pesar-de serem conhecidos vários aspectos da vida e da arte de Adriaen Ysenbrandt, através de documentos pertencentes aos arquivos de Bruges ([1]) e

([1]) Cidadão de Bruges, em 1510; mestre pintor da corporação de São Lucas, em 29 de Novembro do mesmo ano; oito vezes juíz entre 1516-17 e 1547-48; governador em 1526 e 1537; casado duas vezes; e falecido em Julho de 1551.

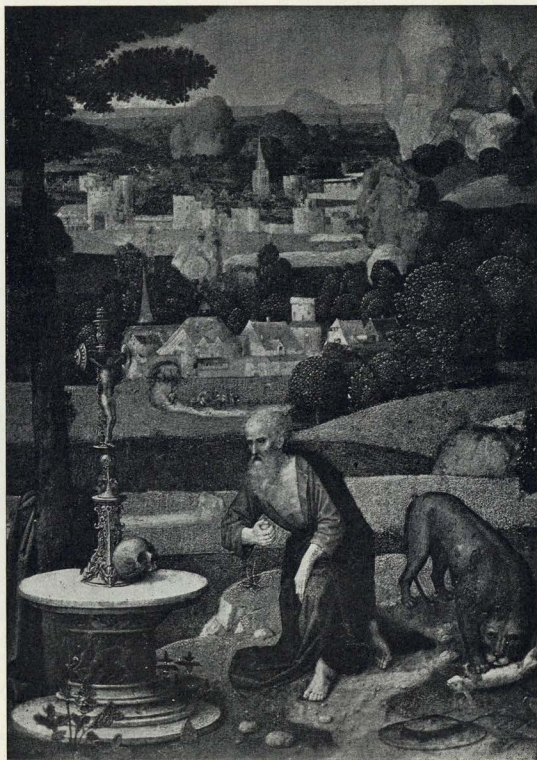



Fig 1 — S. JERÓNIMO — Presumível Adriaen Ysenbrandt

(Museu das Janelas Verdes)

publicados por Weale ([1]), juntamente com a referência de Sanderus ([2]) e os versos de J.-P. van Male ([3]), não se encontrou ainda, quanto à sua obra, como acontece também com pintores portugueses do século XVI, uma base segura de identificação.

Se a hipótese de Hulin de Loo, atribuindo a Adriaen Ysenbrandt a «Virgem» das Dôres» da igreja de «Nossa Senhora» de Bruges, apoiado nos factos conhecidos e nos depoïmentos de Sanderus e de van Male ([4]), não provocou, até hoje, objecções sérias, justifica, todavia, que, emquanto não aparecerem provas irrefutáveis, chamemos ao mestre, que já foi denominado por engano de Jan Mostaert, *o presumível Ysenbrandt*.

O agrupamento das obras dêste pintor, realizado com espírito científico, foi iniciado em 1903 por Friedländer, sob a rúbrica *Der Waagen'sche Mostaert* ([5]).

Bodenhausen enriqueceu e discutiu, em 1905 ([6]), o núcleo que Friedländer ampliou consideràvelmente e rectificou depois, no seu grande trabalho de conjunto àcêrca dos pintores flamengos dos séculos XV e XVI ([1]).

A identificação da pequena tábua do Museu das Janelas Verdes contribue, com novo subsídio pictórico, para aumentar a extensa lista de trabalhos do Pintor até hoje publicada.

O que Fierens-Gevaert disse, de forma geral, acêrca da obra do presumível Ysenbrandt — «a invenção e o desenho são demasiado pobres, mas o colorido transparente e a modelação graciosa e procurada compensam estas imperfeições» ([2]) — aplica-se justamente ao «São Jerónimo» do nosso museu.

Tudo nesta pequena tábua — a composição, o desenho e côr, a modelação e o aspecto das fendas na massa cromática — é próprio da maior parte dos painéis dêsse artista, que foi de-certo o mais laborioso continuador de Gérard David.

Apenas a proporção entre o tamanho da imagem que constitue pròpriamente o assunto do quadro — longe, todavia, das escalas freqüentemente adoptadas por Patinir — são menos vulgares na obra do Pintor; o que não quere dizer que se não encontre, por exemplo, num «Aparecimento da Virgem a Santo Ildefonso» que foi da colecção de Lord Northbrook, aliás de dimensões aproximadas das do quadro de Lisboa.

Nas duas abas dum retábulo que em

([1]) W. H. JAMES WEALE. *Beffroi*. II. Págs. 320-324.

([2]) «Adrianus Isebrandus brugensis, Gerardi Davidis pictoris Veteraquensis discipulus fuit, in nudis corporibus et vultibus humanis delineandis egregius.»

SANDERUS. *Flandria Illustrata*. 1735. II. 254.

([3]) «Zoo zagt, zoo levendig, zoo keurig afgmemaeld.» (faltava apenas a voz às suas figuras pintadas com tanta doçura, vida e cuidado).

([4]) HULIN DE LOO. *Catalogue Critique de l'Exposition de Bruges*. Gand, 1902. LXIII-LVII.

([5]) MAX J. FRIEDLÄNDER. *Meisterwerke der Niederländischen Malerei des XV u. XVI. Jahrhunderts*. München, 1903. Pág. 18.

([6]) EBERHARD FREIHERR VON BODENHAUSEN. *Gerard David und seine Schule*. München, 1905. Pág. 207.

([1]) MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die Altniederländische Malerei*. Vol. XI. Leiden, 1934. Pág. 128. Vol. XIV. Leiden, 1937. Pág. 124.

([2]) FIERENS GEVAERT. *Les Primitifs Flamands*. Tome II. Bruxelles, 1909. Pág. 157.

1931 estavam à venda, em Berlim, na galeria Matthiesen, o presumível Ysenbrandt sofreu influências muito acentuadas de Gérard David: a composição do as composições do «São Jerónimo» da galeria Matthiesen no painel central do tríptico da colecção Wedells, de Hamburgo, e da aba direita dêste mesmo

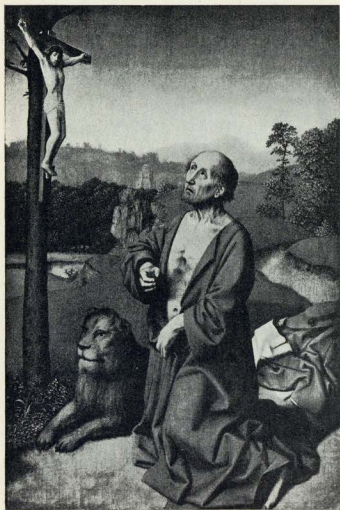



Fig. 2 — SÃO JERÓNIMO — Gerard David
(Galeria Nacional, Londres)

Fig. 3 — SÃO JERÓNIMO — Presumível Adriaen Ysenbrandt
(Galeria Matthiesen, Berlim)

«São Jerónimo» de Berlim (fig. 3) foi, sem dúvida, inspirada na tábua de David pertencente à Galeria Nacional, de Londres (fig. 2).

Assim como o suposto Adriaen repetiu tríptico, na pequena tábua de «Santa Maria Madalena» do referido museu londrino, assim replicou o «São Jerónimo» do Museu das Janelas Verdes, no painel do antigo Convento Imperial de São Pe-

tersburgo. No quadro da Rússia a modelação da figura, e especialmente da cabeça do Eremita; a árvore do lado esquerdo, com suas ramagens recortadas em forma de lanceta; o massiço do arvoredo que se vê à direita, e mesmo os últimos planos da paisagem, aproximam o presumível Ysenbrandt de David e de seu; e, finalmente, o desenho da árvore maior, dos penhascos e dos edifícios desta mesma pintura (fig. 6) e o da «Natividade» do antiquário Reinhardt, de Nova-York, da «Santa Maria Madalena» da Galeria Nacional, de Londres, e do «São Francisco» que em 1930 pertencia ao dr. Benedict, de Berlim, e do qual

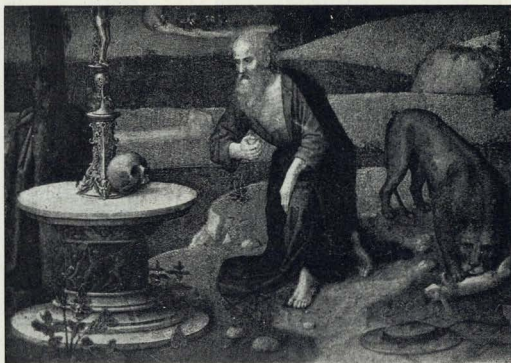



Fig. 4 — Presumível Ysenbrandt. SÃO JERÓNIMO (fragmento) *Lisboa*

Patinir. Na tábua que foi da colecção Burnay encontram-se caracteres que se evidenciam em muitas das suas obras. Compare-se, por exemplo: a maneira de modelar as máscaras do Santo e da figura mitrada na «Missa de São Gregório» do antiquário berlinense Bottenwieser; o estilo dos castiçais e do báculo neste, e o do crucifixo na tábua do nosso museu; reproduzo, juntamente com estas linhas, a parte superior (fig. 7).

Nunca vi o painel de Leninegrado, mas tanto quanto me é permitido julgar através de uma reprodução fotográfica, direi que o desenho da paisagem e a modelação da figura são menos típicos do Artista do que os elementos idênticos

do quadro de Lisboa. Quanto ao primeiro aspecto, as diferenças explicam-se não apenas pelo facto de o Pintor se ter inspirado em trabalhos de outros mestres, mas por haver, evidentemente, nas suas obras, colaboração de alunos e de ajudantes, e, porque, além disso, é de crêr que tenha começado por imitar païsagens, atingindo mais tarde a sua maneira independente e própria, como notou Friedländer.

E, quanto ao segundo aspecto, a modelação das carnações do «São Jerónimo» do Museu das Janelas Verdes — com a marcação acentuada por meio de traços e de pontos luminosos nas saliências dos ossos da face, do peito, das mãos e dos pés, principalmente das falanges e das costelas, dos malares e da cana do nariz (fig. 4) — é muito mais característica do Pintor do que a do quadro pertencente ao museu russo. Neste a modelação dir-se-á menos angulosa, mais uniforme e mais ligada (fig. 5).

Fig. 5 — Presumível Ysenbrandt. São Jerónimo (fragmento) *Leninegrado*

A espessura da massa cromática e a rêde das suas fendas; a transparência do colorido; a vivacidade dos encarnados, as gradações dos verdes, a harmo-

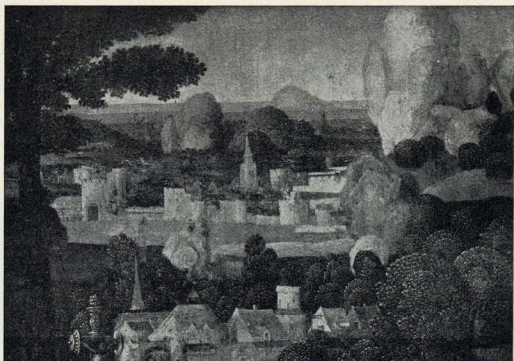



Fig. 6 — Presumível Ysenbrandt. São Jerónimo (fragmento)

Fig. 7 — Presumível Ysenbrandt. São Francisco (fragmento)

nia dos azuis e dos tons mais claros, de cinza e gris, afastam qualquer dúvida que ainda possa haver acêrca da autenticidade da pintura.

A contemplação e o estudo do pequeno «São Jerónimo» do Museu das Janelas Verdes, permitem fazer ideia do que foi a evolução do Artista, das sugestões iconográficas e estilísticas que recebeu directamente: da Escola de Antuérpia, na «paisagem do Mundo» (Weltlandschaft); de Langelot Blondel, em certos pormenores ornamentais; e de Gérard David, na figura «cuja monumentalidade nobre transformou e amaneirou gentilmente» (1).

LUIZ REIS SANTOS

(1) Max J. Friedländer. *Die Altn. Mal. XI.* Pág. 99.

SUBSÍDIOS PARA A BIBLIOGRAFIA DA PINTURA PORTUGUESA DOS SÉCULOS XV E XVI

De há muito o Museu das Janelas Verdes possuía nos seus arquivos listas das pinturas existentes no país e bem assim resenhas das publicações a elas respeitantes.

A Exposição de painéis dos séculos XV e XVI, realizada por ocasião das Comemorações Centenárias, veio chamar a atenção do público para êste importantíssimo ramo da arte portuguesa. E muitos estudiosos têm solicitado ao Museu a indicação de dados topográficos e bibliográficos, que sirvam de base às suas investigações.

É por isso que o Boletim inicia hoje a publicação dêsses dados.

A respeito dos painéis de S. Vicente citam-se os livros publicados. Dos artigos e conferências, mencionam-se apenas aqueles que não figuram no ensáio bibliográfico de Albino Lapa.

Entre os artigos publicados sôbre a Exposição de Arte Portuguesa realizada em Paris, no ano de 1931, pelo falecido Dr. José de Figueiredo, destacaram-se apenas os dos Srs. Eugénio d'Ors e Myron Jirmounsky, publicados em revistas de Arte. Dos restantes será dada brevemente uma lista.

A crítica e a história da pintura portuguesa dos séculos XV e XVI está, em grande parte e infelizmente, dispersa por artigos de revistas e, sobretudo, de jornais. Êste facto dificulta o seu agrupamento, mas se os estudiosos quizerem colaborar neste trabalho, será possível, dentro em pouco, reünir uma bibliografia exaustiva do assunto. Ousamos esperar que o pedido seja atendido, em especial pelos autores incompletamente citados. Com os elementos existentes e com aqueles que nos forem comunicados proceder-se-á à organização da bibliografia da pintura portuguesa dos séculos XV e XVI em verbetes, cuja consulta será facultada aos investigadores.

A presente lista, que se refere às obras publicadas até à data da abertura da Exposição dos Primitivos, foi organizada pela conservadora-adjunta Maria José de Mendonça.

Alves (Artur Motta). — *Os painéis de São Vicente*. Lisboa, 1936.

Aragão (Maximiano de). — *Grão Vasco*. Viseu, 1900 (¹).

Em que época viveu e morreu Grão Vasco, in «Diário de Notícias», 10-1-1924.

Os quartoze painéis da Vida de Cristo devem ser da autoria de Grão Vasco ou Vasco Fernandes, in «Diário de Notícias», 20-2-1924.

Vasco Fernandes o Grão Vasco, in «Portucale», vol. II, Pôrto, 1929.

Babelon (M. Jean). — *La Renaissance en Portugal*, in «Nouvelle Histoire de l'Art», de Marcel Aubert, vol. II, Paris, 1932.

Baião (António). — *Novos subsídios para a história da arte portuguesa. I O Pintor Cristóvão de Figueiredo*, in «Boletim de Arte e Arqueologia», fasc. I, págs. 19-21. Lisboa, 1921

Benesch (Otto). — *Meisterzeichnungen des 15 und 16 Jahrhunderts aus dem Südniederländischen Kunstkreis*, in «Annuaire des Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique», págs. 31-46. Bruxelas, 1938.

Bertaux (Émile) — *La Renaissance en Espagne et en Portugal*, in «Histoire de l'Art», de André Michel, tomo IV, Paris, 1911.

Braga (Teófilo). — *Grão Vasco. Determinação histórica da sua personalidade*, in «Questões de literatura e arte portuguesa», pág. 174-189. Lisboa, 1881.

Brandão (Júlio). — *Os melhores quadros do Museu Municipal do Porto*. Porto, 1927.

Bodenhausen (Eberhard Freiherr van). — *Gerard David und seine Schule*. — Munique, 1905.

Campas (José). — *O retato de Vasco da Gama (?)*, in «A Voz», 20-3-1934.

O Retrato de D. Vasco da Gama (?) O pintor José Campas responde ao sr. Luiz Reis Santos, in «A Voz», 23-3-1934.

(¹) Contém subsídios bibliográficos que não constam desta lista.

O Retrato de de D. Vasco da Gama? O pintor José Campas replica ao sr. Luiz Reis Santos, in «A Voz», 31-3-1934.

Canton (F. J. Sánchez). — *Una Glória Peninsular. Las Tablas de S. Vicente*, in «Raza Española», ano III, págs. 37-56. Madrid 1921.

Carvalho (Amadeu Ferraz de). — *A relação entre o Padre Eterno da «Adoração do Cordeiro» dos van Eyck e o «S. Pedo» de Viseu*, in «Arte e Arqueologia». — Ano 1, n.° 4, págs. 245-247. Coimbra, 1932.

Carvalho (J. M. Teixeira de). — *Os quadros da sacristia de Santa Cruz*, in «Província», 14-10-1913.

Arte e Arqueologia. Coimbra, 1925.

Carvalho (Roberto de) e Vitorino (Pedro). — *Revelação dos Raios X nos quadros antigos*, in «Revista de Guimarãis», vol. 47, págs. 25-29. Guimarãis, 1937.

Catálogo da Exposição de Arte Religiosa no Collégio de Santa Joanna Princesa. Aveiro, 1895.

Catálogo Illustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental. Lisboa, 1882.

Catálogo dos quadros, objectos de arte, porcelanas e mobiliário que perteceram aos 1.os Condes de Burnay. 1934.

Catalogue of Paintings in the Collection of sir H. Cook (A). — vol. 3.°. Londres, 1915.

Catalogo Provisorio da Galeria Nacional de Pinturo existente na Academia Real de Bellas Artes de Lisboa. — Lisboa, 1.ª ed. retirada da venda, 2.ª ed. 1868, 3.ª ed. 1872.

Ceuleneer (A. de). — *Le Portugal — Notes d'Art et d'Archéologie*. Antuérpia, 1882.

Collections Comte Ameal — Catalogue Descritif. 1921.

Correia (Vergílio). — *Caminho de Monte-mór*, in «Dyonisios», 1911.

Alvaro Pires d'Evora, in «Terra Portuguesa», vol. 4.°, pág. 191. Lisboa, 1917.

Os Frescos na Arte Portuguesa, Pintura Primitiva. O Sr, Dr. Vergílio Correia faz ao «Diário de Lisboa» interessantes revelações. O ilustre etnólogo vai fazer no Congresso de História de Arte que se realiza em Paris, uma interessante comunicação sobre os frescos das igrejas de São Francisco do Porto, Barcos e Outeiro Seco, in «Diário de Lisboa». 5-8-1921.

A Pintura a fresco em Portugal nos séculos XV e XVI. Lisboa, 1921.
A Pintura quatrocentista e quinhentista em Portugal. Novos documentos, in «Boletim de Arte e Arqueologia», fasc. I, págs. 49-90. Lisboa, 1921.
O Retábulo da Sé de Lamêgo e o pintor Vasco Fernandes, in «Diário de Notícias», 1-1-1923.
Artistas de Lamêgo. Coimbra, 1923.
Cristóvão de Figueiredo, Mestre dos retábulos de Ferreirim, in «Diário de Notícias, 30-11--1923.
Notas, in Cirilo Volkmar Machado. *Colecção de Memórias.* Coimbra, 1923.
Vasco Fernandes identificado pelo ilustre investigador Sr. Vergilio Correia, in «Diário de Notícias», 27-12-1923.
Monumentos e Esculturas. Lisboa, 1924.
Vasco Fernandes Mestre do Retábulo da Sé de Lamêgo. Coimbra, 1924.
Resposta a outra critica, in «Terra Portuguesa», volume V, págs 57-63. Lisboa, 1924.
Iconografia de S. Vicente, in «Terra Portuguesa», vol. V, pág. 116. Lisboa, 1927.
Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI Coimbra, 1928.
O Museu Grão Vasco, in «Diário de Notícias», 12-6-1928.
A Arte: O Século XV. Ciclo Manuelino, in «História de Portugal», vol. IV, págs. 364-474. Barcelos, 1932.
A Pintura em Coimbra no Século XVI, in «Biblos», vol. X, págs. 98-113. Coimbra, 1934.
Vicente Gil e Manoel Vicente Pintores de Coimbra, in «Notícias de Coimbra», 16-3-1936.
Couto (João). — *Pinturas quinhentistas do Sardoal,* in «Boletim da Academia Nacional de Belas Artes», vol. V, Lisboa, 1939.
Três Pinturas do Museu das Janelas Verdes, in «Boletim dos Museus de Arte Antiga», vol. I, n.º 1, Lisboa, 1939.
O «Calvário» Painel do Poliptico da Igreja de Jesus em Setubal, in «Boletim da Academia Nacional de Belas Artes», vol. VII, Lisboa, 1940.
Couto (João) e Valadares (Manoel). — *A «Salomé» de L. Cranach o Velho,* in «Boletim da Academia Nacional de Belas Artes», vol. IV, Lisboa, 1938.
Dantas (Júlio). — *Iconografia Manoelina,* in «Terra Portuguesa», vol. I, págs. 5-9, Lisboa, 1916.
A Era Manoelina, in «História da Colonisação Portuguesa do Brasil», vol. I, Porto, 1921.
Dieulafoy (Marcel). — *Espagne et Portugal,* Paris, 1913.
Dornellas (Afonso de). — *Iconografia de Nun' Alvares — Critica sobre a iconografia de D. Nun'Alvares Pereira,* in «História e Genealogia», vol. XI, Lisboa, 1924.
Iconografia de Camões, Lisboa, 1925.
Cesimbra possue a mais rica pintura que entre nós existe alusiva à fundação das Misericórdias, in «Diário de Notícias», 18-8-1926. Publicado novamente, in «Elucidário Nobiliarchico», I vol , págs. 320-322, Lisboa, 1928.
Cesimbra artística, in «O Cesimbrense», 10-10--1926. Publicado novamente in «Elucidário Nobiliarchico», I vol., págs. 332-334, Lisboa, 1928.
Figueiredo (José de). — *Algumas palavras sôbre a evolução da Arte em Portugal,* Lisboa, 1908.
O Pintor Nuno Gonçalves, Lisboa, 1910.
Academia de Bellas Artes. — Comunicação sôbre vários quadros do século XVI existente na Beira Alta, in «O Século», 2-3-1910.
Alguns esclarecimentos sôbre os quadros da Beira, in «O Século», 14-3-1910.
Quadros Portugueses no Estrangeiro. — A nossa Escola Typica de Pintura. O que das suas ultimas investigações sôbre a nossa arte antiga nos diz o illustre crítico Sr. José de Figueiredo, in «O Século», 9-11-1910.
Uma Excursão de Estudo no interesse da Arte Portuguesa. O Sr. José de Figueiredo percorre alguns museus da Europa, in «O Século», 18-12-1911.
Mais dois quinhentistas identificados como portugueses. — Sanches Coelho e Cristovão de Morais — afirma o Sr. Dr. José de Figueiredo — são dois representantes da escola portuguesa, in «O Século», 16-5-1912.
Cristovão de Figueiredo, in «Diário de Notícias», 9 e 14-3-1914.
O Museu Nacional de Arte Antiga, in «Atlântida», n.º 2, págs. 142-153, Lisboa, 1915.
O Retrato de Nun'Alvares, in «Diário de Notícias», 17-8-1916.
Introdução a um Ensaio sobre a Pintura Quinhen-

. *tista em Portugal*, in «Boletim de Arte e Arqueologia», fasc I, págs. 9-18, Lisboa, 1921.

O Retábulo de Lamêgo é de Vasco Fernandes? — O Sr. Dr. José de Figueiredo não perfilha a opinião do Sr. Dr. Vergilio Correia, in «Diário de Notícias», 28-12-1923.

Frey Carlos, in «Lusitânia», vol. I, págs. 39-43, Lisbo, 1924.

Os Retábulos de Ferreirim, in «Lusitânia», vol. I, pág. 153, Lisboa, 1924.

Jorge Afonso, in «Lusitânia», vol. I, págs. 217-232, Lisboa, 1924.

Museu de Arte Antiga, in «Guia de Portugal», I vol. págs. 357-374, Lisboa, 1924.

Vergilio Correia: Vasco Fernandes Mestre do Retábulo da Sé de Lamêgo, in «Lusitânia», vol. I, pág. 413, Lisboa, 1924.

Os paineis da Sé de Viseu não são de Vasco Fernandes, in «Diário de Notícias», 21-2-1924.

A Natividade.—Iluminura de Gregório Lopes (?) do Livro de Horas de D. Manoel, in «Lusitânia», vol. III, págs. 137-139, Lisboa, 1925.

Armada Portuguesa num porto de mar. Pintura de Gregório Lopes, in «Lusitânia», vol. II, págs. 262-263, Lisboa, 1925.

O Retrato de Vasco da Gama existente no Museu de Arte Antiga não deve ser nem de Corneille de Lyon nem de Cristovão de Utrecht, in «Diário de Notícias», 28-1-1925.

A Natividade do Painel de Jorge Afonso e no do Gaspar Vaz e Vasco Fernandes, in «Lusitânia», III, págs. 189-190, Lisboa, 1925.

O «Grão Vasco» no Museu Regional de Vizeu e na Igreja de São João de Tarouca, in «Lusitânia», vol. III, págs. 239-242, Lisboa, 1925.

O Tríptico do Espírito Santo, in «Ilustração Moderna», vol. I, págs. 328-329, Porto, 1927.

Gregório Lopes e a Infanta D. Maria, in «Lusitânia», vol. IV, pags. 95-104, Lisboa, 1927.

Arte Portuguesa Primitiva. O Tríptico da Igreja das Chagas de Vila Viçosa, in «Revista Portuguesa», n.º 1, Vila Viçosa, 1928.

Do Nacionalismo e Universalismo da Arte Portuguesa nos séculos XV e XVI, in «História da Literatura Portuguesa Ilustrada», I vol., Lisboa, 1929

A inauguração da Sala Jorge Afonso no Museu Grão Vasco.— Uma palestra do Dr. José de Figueiredo, in «Diário de Notícias», 11-6-1928.

Catálogo da Exposição Cultural Portuguesa da Época dos Descobrimentos. — Pavilhão de Portugal em Sevilha, 1929.

Metsys e Portugal, in «Mélanges Hulin de Loo», Bruxelas, Paris, 1931.

L'Art au Portugal depuis le XV^e siècle, in «Revue de L'Art», Julho, 1931.

L'Art Portuguais de l'époque des grandes découvertes jusqu'au XX^e siècle, Paris, 1931.

Retratos (?) e Imagens de Santo António, in «Notícias Ilustrado», 14-6 1931.

Houve um pintor chamado João Gonçalves? — Comunicação à Academia Nacional de Belas Artes, in «Diário de Notícias», 24-11-1932.

Iconografia de Vasco da Gama, in «Diário de Notícias», 9-3-1934.

Introdução, in «Boletim da Academia Nacional de Belas Artes» — (1) Documentos, Lisboa, 1935.

Catálogo-Guia do Museu das Janelas Verdes, Lisboa, 1938.

Fett (Harry). — *A frente Atlântica*, in «Kunst & Kultur».

Finne (Henrik). *Um génio escondido*, in «Kunst & Kultur», n.º 3, 1935.

Freire (Luciano). — *Francisco Henriques notável pintor de D. Manoel era português*, in «Terra Portuguesa», vol. IV, págs. 141-144, Lisboa, 1917.

Frei Carlos, in «Terra Portuguesa», vol. IV, págs. 161-165, Lisboa, 1917.

O pintor Luciano Freire e o célebre quadro «Pentecostes», in «Diário de Notícias», 29-3-1922.

Uma carta do Professor Luciano Freire, in «Lusitânia», vol. I, págo. 421-422, Lisboa, 1924.

Garcia (Quintino Prudencio). — *João de Ruão*, Coimbra, 1913.

Artistas de Coimbra, Coimbra, 1923.

Gomes (Marques). — *Museu Regional de Aveiro*, in «Ilustração Moderna», vol I, págs. 118-120, Porto, 1926.

Gonçalves (António). — *O Pentecostes de Santa Cruz*, in «Jornal de Coimbra», 14-8-1925.

Guia de Portugal. — 2 vols., Lisboa, 1924-1927.

Guimarães (Alfredo). — *Um quadro de Frei*

Carlos, in «Revista de Guimarães», vol. 33, págs 231 e segs , Guimarãis, 1923.
Hamann (Richard). — «*Geschichte der Kunst*», Berlim, 1935.
Haupt (A.). — *Frühренaissance Denkmäler in Portugal*, in «Die Baukunst», R. Borrmann & Grane, 1895.
Holanda (Francisco de). — *Da Pintura Antiga*, *1548*. Edição da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (tradução espanhola de Manuel Denís), Madrid, 1921. Edição completa do original comentada por Joaquim de Vasconcellos, Porto, 1930.
Iconografia Portuguesa. — *Nun'Alvares. Subsídios para a Iconografia do Grande Condestável. Organizada e editada por Alberto Sousa e Mário Salgueiro. Prefácio do Dr. Júlio Dantas*, Lisboa, s/data.
Jirmounsky (Myron M.). — *Les Primitifs Portugais au Jeu de Paume*, in «Formes», Maio, 1931.
Deux Sources d'Inspiration dans la Peinture Religieuse Portugaise au XVI siècle. Les Saint Pierre de Tarouca et de Vizeu, in «Gazette des Beaux Arts», Paris, 1936.
Justi (Carl). — *Die Portugiesische Malerei des Sechszehnten Jahrhunderts*, in «Jahrbuch der Koenigl. Preussichen Kunstsammlungen», vol. IX, Berlim, 1888.
Die Portugiesische Malerei des XVI Jahrhunderts, in «Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens», vol. 2.º, Berlim, 1908.
Keil (Luiz). — *Reliquias da nossa terra*, in «Jornal de Sintra», 11-10-1936.
As assinaturas de Vasco da Gama, Lisboa, 1934.
Lacerda (Aarão de). — *Noticia àcerca de um quadro primitivo na Igreja da Sardoura*, in «Prisma», n.º 2, págs. 111-125, Porto, 1936.
Lafon (Paul). — *L'Art Portugais*, in «La Revue de l'Art», vol. XXIII, Paris, 1908.
Lambert (Elie). — *L'Art Gothique*, in «Histoire Général de l'Art», George Huismann, 2.º vol., Paris, 1938.
Lapa (Albino). — *A História dos Painéis de Nuno Gonçalves*, Lisboa, 1935.
Latouche (John). — *Travels in Portugal*, 1875-78.
Leal (Alfredo). — *Os Painéis do Infante e a obra do Sr. José de Figueiredo*, Lisboa, 1917.
Lima (J. da Costa). — *Descoberta de um políptico quinhentista*, in «Diário de Notícias», 19-9 1939
Loureiro (Henrique). — *O Políptico do Convento de Santo Eloi*, Lisboa, 1927.
Machado (Cirilo Volkmar). — *Collecção de Memórias*, Lisboa, 1823.
Madahil (A. G. da Rocha). — *Uma cópia do S. Pedro da Sé de Viseu efectuada provàvelmente no século XVII*, in «Feira da Ladra», vol. III, págs. 78-82, Lisboa, 1931.
Mais um brado a favor dos Monumentos, in «Panorama», vol. III, nota à pág. 51, Lisboa, 1839.
Mendonça (Henrique Lopes de). — *Uma armada Portuguesa do século XVI*, in «Lusitânia», vol. III, págs. 141-151, Lisboa, 1925.
Moreira (Francisco de Almeida). — *Os quadros da Sé de Viseu. Sua relação com os de Santa Cruz de Coimbra e de São João de Tarouca*, Lisboa, 1916.
Palavras proferidas na Sessão de Homenagem a Luciano Martins Freire no Museu de Grão Vasco aos 6 de Outubro de 1918, Pôrto, 1920.
O pintor Vasco Fernandes. O Grão Vasco. Tese apresentada ao Congresso Luso-Espanhol em Junho de 1921. Viseu, 1921.
Um problema interessante. Grão Vasco ou Gaspar Vaz? Quem é o autor do quadro «Pentecostes» que se encontra em Santa Cruz de Coimbra? A opinião do Sr. Dr. Reynaldo dos Santos — Uma entrevista com o Sr. Almeida Moreira, in «Cidade» (Coimbra), 14-12-1921.
Ainda o quadro «Pentecostes», in «Notícia», (Coimbra), 24-9-1921.
Os quatorze painéis da vida de Cristo não devem nem podem ser da autoria de Grão Vasco ou Vasco Fernandes, in «Diário de Notícias», 26-2-1924.
Museu Regional de Grão Vasco — Catálogo, Pôrto, 1921 e 1935.
Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia — Catálogo Provisório. Secção de Pintura, Lisboa, 1.ª ed. 1883, 2.ª ed. 1889.
Museu de Arte Antiga — *Quatro painéis de Jorge Afonso, o pintor regio de D. Manuel, salvos do desaparecimento e restaurados por Luciano Freire*, in «Diário de Notícias», 12-3-1921.
Museu das Janelas Verdes — I Pintura — Guia de Portugal Artístico, vol. V, Lisboa, 1938.

Ors (Eugénio d'). — *Estudios de Arte Portugues Aproposito de la Exposicion de Paris 1931*, Madrid, 1932.
Ortigão (Ramalho). — *Exposição de Arte Sacra Ornamental. Catálogo da Sala de Sua Magestade El-Rei*, Lisboa, 1895.
Passos (Carlos de). — *Pôrto* (Monumentos de Portugal), Pôrto, 1929. — Guia Histórica e Artística do Pôrto, Pôrto, 1935.
Pereira (Gabriel). — *Documentos Históricos da Cidade de Évora*, Évora, 1885-1893.
Pelos subúrbios e vizinhanças de Lisboa, Lisboa, 1910.
Perls (Klaus). — *Primitifs Français. Une Oeuvre Nouvelle du Maitre de 1456*, in «L'Amour de l'Art», Novembro 1935.
Pessanha (D. José). — *Francisco Henriques*, in «Arte Portuguesa», n.º 4, págs. 84-85, 1895.
Pinto (Augusto Cardoso). — *As bandeiras das três Ordens Militares*, Lisboa, 1929.
Pires (Satúrio). — *«Figuras» bíblicas e um quadro de Grão Vasco*, in «Voz de Lamêgo», 3-8-1939.
Post (Chandler Rafton). — *History of Spanish Painting*, vol. V, Londres, 1934.
Quadro alusivo à fundação das Misericórdias, in «Novidades», 21-8-1939.
Raczinski (Conde A.). — *Les Arts en Portugal. Lettres*, Paris, 1846.
Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal, Paris, 1847.
Reinach (Salomon). — *Comptes rendus* de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, págs. 244 e seg., 1910.
Artigo in «Revue Archéologique», págs. 236-242, 1910.
Ribeiro (Aquilino). — *O S. Pedro de Viseu e o S. Pedro de Tarouca*, in «Diário de Lisboa», 20-6-1939.
Ribeiro (Emanuel). — *Terra Nostra*, págs. 89-97, Pôrto, 1936.
Ribeiro (Victor). — *A Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*, Lisboa, 1902.
Richert (Gertrud). — *Vom Altar des hl. Vizenz von Nuno Gonçalves*, in «Sonderdruck aus Spanisch. Forschungen», 1.ª série, 6.º vol.
Robinson (J. C.) — *The Early Portuguese School of Painting*, 1866.
Rouchés (Gabriel). — *La Renaissance en Espagne et en Portugal*, in «Nouvelle Histoire Universelle de l'Art», Léon Deshairs, vol. I, Paris, 1932.
Santos (Luiz Reis). — *Uma mercearia com capitéis visigóticos. (Simples bilhete postal ao Director dos Monumentos Nacionais)*, in «O Notícias Ilustrado», 21-5-1933.
É Miguel Nunes o autor dos painéis de Montemór-o-Velho? (A obra de um pintor português do século XVI), in «O Notícias Ilustrado», 13 e 20-8-1933.
Évora. A nossa pintura (Artigo em que Celestino David transcreve opiniões de L. R. S.), in «Diário de Notícias», 29-10-1933.
Évora. Pinturas Murais (Artigo em que Celestino David transcreve opiniões de L. R. S.), in «Diário de Notícias», 12-11-1933.
Será do Gama o retrato? (Uma carta do Sr. Luiz Reis Santos), in «Revolução Nacional», 12-3-1934.
Iconografia de Vasco da Gama (Uma carta do sr. Luiz Reis Santos), in «Diário de Notícias», 9-3-1934.
O retrato de Vasco da Gama (O sr. Luiz Reis Santos responde ao pintor Campas), in «A Voz», 21-3-1934.
O retrato de Vasco da Gama e a pintura em tela até o século XVI (Luiz Reis Santos responde à resposta do pintor Campas), in «A Voz», 25-3-1934.
Os quadros quinhentistas da colecção de Raczinski (Pintura portuguesa do século XVI), in «A Voz», 25, 26, 28-10-1934 e 1-11-1934.
Um retrato de D. Isabel princesa de Portugal e duquesa de Borgonha datado de 1470 (Iconografia portuguesa do século XV), in «A Voz», 12-11-1934.
Un Portrait d'Izabelle de Portugal duchesse de Bourgogne, daté de 1470, in «Revue belge d'Archéologie et d'histoire de l'Art, tomo V, fasc. 2, pág. 135, 1935.
Jorge Afonso, in «Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira», vol. I, fasc. VII, pág. 516, Outubro de 1935.
Arnao fresquita e Manoel Arnao pintor (A pintura em Portugal no século XVI), in «O Primeiro de Janeiro», 22-2-1936.
Os três painéis quinhentistas da igreja de Sam Martinho de Sintra, in «Portucale», vol. IX, n.ºs 49-50, Janeiro-Abril de 1936, pág. 8.

O restauro do retrato de Santa Joana, in «O Povo de Aveiro», 24-5, 28 6-1936.

Os quadros do século XVI da Capela de N.ª S.ª dos Remédios (Património artistico esquecido), in «A Voz» (Bazar-das Letras-das Ciências-das Artes), 27-11-1936.

Duas tábuas de um retábulo do século XVI em Viseu e Oberlenningen, in «Portucale», vol. X, n.os 55-56, pág. 36, Janeiro-Abril de 1937.

Um quadro de Luiz de Portugal no Museu Cívico de Pisa (Pintura do século XV), in «Diário de Notícias», 5-6-1937.

Valioso tríptico esquecido na igreja de Ansêde (Pintura da Renascença em Portugal), in «Diário de Notícias», 4-11-1937.

O Natal na pintura da Renascença em Portugal, in «Revista Ford», vol. I, n.º 8, Dezembro de 1937.

Os raios infra-vermelhos no estudo da pintura antiga, in «Revista Ford», vol. II, n.º 10, Fevereiro e Março de 1938.

A Cruz na pintura da Renascença em Portugal, in «Novidades», Letras e Artes, 15-4-1938.

Contribuições para o estudo do grande políptico de S. Vicente de Fóra (Pintura do século XV), in «Diário de Notícias», 24-8 e 4-9-1938.

Pintura da Renascença, in «Diário de Notícias», 25-12-1938.

O Menino Jesus na pintura da Renascença em Portugal, in «Notícias de Lourenço Marques», (Número especial. Natal de 1938), pág. 59.

Os processos científicos no estudo e na conservação da pintura antiga. I — A história da pintura em Portugal na primeira metade do século XVI e os processos científicos de identificação. II — Documentação, conservação e restauro da pintura antiga. Conferências realizadas em 29-2 e 1-3-1936 e publicadas in «Conferências da Liga Portuguesa de Profilaxia Social», 4.ª série, pág. 25 e seg. Pôrto, 1939.

Importante documento evocativo da acção espiritual dos Portugueses na Abissínia. (Pintura da Renascença em Portugal), in «Ocidente», vol. V, n.º 12, pág. 72, Abril 1939.

Quadro alusivo à fundação das Misericórdias, in «Novidades», 22-8-1939.

Restos de um importante retábulo de Vasco Fernandes em Linhares da Beira. (Pintura portuguesa do século XVI), in «Diário de Notícias», 29-12-1939.

Frei Carlos, in «Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira», vol. V, fasc. LX, pág. 945, Março de 1940 [1].

Santos (Maurício dos). — *O Infante Santo e a possibilidade do seu culto canónico*, in «Brotéria», vol. IV, Caminha, 1927.

Santos (Reynaldo dos). — *Carta ao Dr. José de Figueiredo. (O Sr. Dr. Reynaldo dos Santos reivindica para o pintor Vasco Fernandes a autoria do «Pentecostes», de Santa Cruz de Coimbra. Curiosos apontamentos sôbre os pintores que na primeira metade do século XVI trabalharam naquele templo)*, in «Diário de Notícias», 10-9-1921.

Álvaro Pires Devora Pintor, Lisboa, 1922.

Introdução artística e outros artigos in «Guia de Portugal», 2 vols. Lisboa, 1924-1927.

Notes Complémentaires sur l'Art au Portugal, in «Les Guides Bleus», Portugal — Madère. Iles Açôres. Paris, 1931.

L'Art Portugais, Paris, 1938.

O Pintor Francisco Henriques, in «Boletim da Academia Nacional de Belas Artes», vol. IV, Lisboa, 1938.

Os dois «S. Pedro». O quadro de Viseu é cópia do de Tarouca, Grão Vasco deve ser o autor do original, in «A Noite», 8-5-1939.

Um Congresso Internacional em Londres. Nuno Gonçalves não ocupa na história da arte o seu lugar de mestre de pintura do século XVI, entrevista in «Diário de Lisboa», 21-7-1939.

300 quadros de Primitivos Portugueses numa exposição representativa da nossa Pintura dos séculos XV e XVI. Entrevista com o Prof. Reinaldo dos Santos, in «Diário de Notícias», 31-1-1940.

O Calvário da Misericórdia de Abrantes, in «Boletim da Academia Nacional de Belas Artes», vol, VI, Lisboa, 1940.

Uma nova tábua de Francisco Henriques, in

---

[1] Do mesmo autor, vidé notas inconográficas in «Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira», relativas aos seguintes assuntos: Adoração, Anjo, Santo António, Anunciação, Aparição de Cristo à Virgem, Apresentação de Jesus no Templo, Ascenção, Assunção, Santa Auta, Beijo de Judas, Calvário.

«Boletim da Academia Nacional de Belas Artes», vol. VII, Lisboa, 1940.
Saraiva (Cardeal). — *Obras Completas*, vol. VI, Lisboa, 1876.
Saraiva (José). — *Os Painéis do Infante Santo*, Leiria, 1925.
Sardinha (António). — *A autenticidade de Grão Vasco*, in «Ilustração Portuguesa», 2.ª série, págs. 598-605, 1906.
Schiff (Roberto). — *Una Nuova Opera di Alvaro Pires d'Evora*, in «Lusitânia», vol. III, págs. 35-39.
Simões (Augusto Filipe). — *Grão Vasco; ensaio histórico e crítico — Escritos Diversos*, págs. 234-257, Coimbra, 1888.
Silva (José d'Almeida e). — *Alguns esclarecimentos sôbre os quadros de Viseu*, in «O Século» 10-3-1910.
Alguns esclarecimentos sôbre os quadros da Beira, in «O Século», 29-3-1910.
Pergaminhos, Lisboa, 1931.
Sterling (Charles). — *La Peinture Française. Les Primitifs*, Paris, 1938.
Taborda (José da Cunha). — *Regras da Arte da Pintura*, Lisboa, 1815.
Teixeira (F. A. Garcez). — *Estudos sôbre alguns quadros que pertenceram ao Convento de Cristo*, in «Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo», vol. I, tomo II, págs. 13 e seg., págs. 125 e seg., Lisboa, 1919-1937.
A lenda do pintor Dralia, Lisboa, 1922.
A Pintura antiga na Igreja de S. João Baptista em Tomar, Tomar, 1938.
Tubino (Francisco Maria). — *Los Quadros del Castillo de Palmela*, in «Museo Español de Antiguedades», vol. VII, págs. 395-426 e 671-673, Madrid, 1875.
Um Frei Carlos achado num palheiro, in «Diário de Notícias», 8-3-1929.
Valadares (Manuel), Vidé Couto (João).
Valente (Vasco). — *Museu Nacional Soares dos Reis*, Pôrto, 1936.
Vasconcelos (Joaquim de). — *Albrecht Dürer e a sua influência na Península*, Pôrto, 1877.
O retrato de Damião de Goes por Albrecht Dürer, Pôrto, 1879.
A Pintura Portuguesa nos Séculos XV e XVI, Pôrto, 1881.
A Pintura Portuguesa nos Séculos XV e XVI, (Segundo Ensaio) Grão Vasco, in «Dic. de Pinho Leal», vol. XII, Lisboa, 1890.
Tábuas da Pintura Portguesa no Século XV. Retrato inédito do Infante D. Henrique, in «O Commercio do Pôrto», 27 e 28-7-1895.
A Exposição da Arte Sacra Ornamental. IV As Tábuas da Pintura Portuguesa, in «O Commercio do Pôrto», 3-8-1895.
Iluminuras e Tábuas da Pintura Portuguesa, in «O Commercio do Pôrto», 20 e 21-9 1895.
A Pintura Portuguesa nos Séculos XV e XVI, in «Arte», Novembro e Dezembro de 1895, Janeiro de 1896.
Francisco de Holanda. Quatro Diálogos de Pintura Antiga, Pôrto, 1896.
Relação da Viagem de João van Eyck a Portugal, 1897.
Francisco de Holanda. Vier gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538, in «Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit», vol. IX, Viena 1899.
Problemas de História de Arte, 1884 a 1899.
Arte Religiosa em Portugal, Pôrto, 1914 (1).
Vasconcelos (Joaquim de), Vidé Holanda (Francisco de).
Vila Moura. — *Os melhores quadros do Museu Municipal do Pôrto, albuns organizados por Júlio Brandão e editados por Marques e Abreu*, in «Ilustração Moderna», 1.º e 2.º anos, págs. 347-349, Pôrto, 1927.
Viterbo (Sousa). — *Notícia de alguns pintores*, 1.ª, 2.ª e 3.ª séries, Lisboa, 1903, 1906, Coimbra, 1911.
O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, 1914.
Vitorino (Pedro). — Vidé Carvalho (Roberto de).
Wescher (Paul). — *Der Französische Bildnis von Karl VII bis zu Franz 1.º*, in «Pantéon», 1.º caderno, 1938.

(1) Subsídios bibliográficos colhidos no artigo *A morte do prof. Joaquim de Vasconcelos*, in «O Commercio do Pôrto», 4-3-1936.

EXPOSIÇÕES

EXPOSIÇÃO DE TRÊS TÁBUAS PORTUGUESAS DO SÉCULO XV

A-fim-de que o público pudesse satisfazer a natural curiosidade que a sua descoberta e aquisição no estrangeiro provocaram e ainda para dar a conhecer as surprêsas e problemas que surgiram ao iniciar-se o seu restauro, esteve exposto no Museu das Janelas Verdes durante os primeiros dias de Março o «S. Pedro» da escola portuguesa do século xv, comprado em Londres em 1938 e de que se deu já notícia no n.º 1 do Boletim. Esta pintura faz parte da série a que pertencem os bem conhecidos «S. Francisco» e «S. Teotónio», expostos na sala da pintura portuguesa do século xv, e ainda um «S. Paulo», recentemente restaurado.

Êste último quadro foi também exposto na mesma ocasião, bem como a tábua restante, correspondente a metade, aproximadamente, no sentido da altura, dum «S.to André» da mesma escola, que devia ser parceiro do «S. Sebastião» que figura na referida sala.

Em 1 de Março, primeiro dia em que as três pinturas estiveram patentes, o Director dos M. N. A. A. efectuou uma palestra pública em que explicou o objectivo da exposição e se referiu à questão do restauro que no caso do «S. Pedro» revelara a existência dum fundo verde original, também adamascado, mas em tom mais vivo, que nos outros quadros da série nunca fôra suspeitada, dizendo ainda que em face dos ensinamentos fornecidos tanto por estas operações de restauro como pelo exame radiográfico de pormenores de várias tábuas e especialmente dos painéis de S. Vicente, é se levado à conclusão de que, ao contrário do que se chegou a supor, aos trabalhos realizados por Luciano Freire presidiu sempre o mais escrupuloso critério.

4.ª EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA: PINTURAS ESPANHOLAS DOS SÉCULOS XIV, XV E XVI

O núcleo de pinturas primitivas espanholas que a pouco e pouco o Dr. José de Figueiredo conseguira reünir, constituíu, depois de devidamente beneficiado, o objecto da 4.ª Exposição Temporária do Museu das Janelas Verdes, inaugurada em 2 de Novembro.

Ao reduzido fundo do Museu, juntou José de Figueiredo primeiramente a colecção de Guerra Junqueiro, depois os painéis encontrados nos Palácios Nacionais e os que pôde adquirir no País e no estrangeiro, formando assim um grupo que se não é numeroso, pois consta apenas de 17 peças, vale pela qualidade de quási tôdas as obras que o compõem e de que destacaremos o «S. Damião» atribuído a Bartolomé Bermejo, a «Estigmatização de S. Francisco», o «Descimento da Cruz» assinado por Bartolomeu Rõiz (fig. 2), o retábulo catalão de «S.ta Ana com a Virgem e Santos» (fig. 3) e o pequeno tríptico da colecção Guerra Junqueiro.

Preparada havia já algum tempo, esta exposição teve a melhor das oportu-

nidades na altura em que em Belém estava patente a de «Recordações Portuguesas em Espanha» e entre nós se encontrava o Sr. Marquês de Lozoya, eminente historiador da Arte peninsular e actual Director Geral de Belas Artes do país vizinho, que teve a gentileza de adiar a sua partida com o fim expresso de assistir à inauguração.

o Museu de Lisboa a iniciativa do Govêrno espanhol trazendo a Belém a magnífica Exposição de Recordações Portuguesas em Espanha. Do facto resultou, em primeiro lugar, podermos estabelecer cordeais relações com o eminente Sub-Director do Museu do Prado, Sr. D. Francisco Sanchez Cantón e essas relações logo permitiram uma aproximação

Fig. 1 — Os Srs. Ministro e Sub-Secretário de Estado da Educação Nacional, Ministro de Espanha e Marquês de Lozoya na inauguração da Exposição de Pinturas Espanholas dos Séculos XIV, XV e XVI.

Pretendeu-se assim, como frisou o Director dos M. N. A. A., nas palavras que pronunciou ao abrir a exposição, corresponder por forma modesta, mas significativa, «ao gesto fidalgo e generoso» da nação irmã».

Salientou ainda o Sr. Dr. João Couto nessa ocasião «quanto foi vantajosa para

íntima com os serviços do grande Museu de Madrid e com o Instituto Diego Velasquez, da mesma capital, aproximação ainda agora continuada pelo contacto com o seu secretário, o historiador e crítico da pintura hespanhola, Sr. D. Diego Angulo Iñiguez».

Ao acto inaugural, que foi muito con-

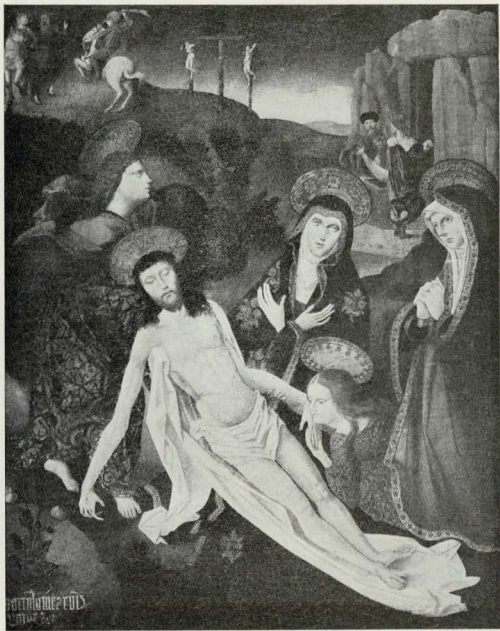



Fig. 2 — BARTOLOMÉU RÕIZ (Séc. XV-XVI) — Cristo descido da Cruz.

(Museu das Janelas Verdes)

Fig. 3 — Escola Catalã (Oficina dos Serras. 2.ª metade do Séc XIV)
Santa Ana com a Virgem e Santos.

(Museu das Janelas Verdes)

corrido, dignaram-se assistir Suas Excelências os Srs. Ministro e Sub-Secretário de Estado da Educação Nacional, Doutores Mário de Figueiredo e Manuel Lopes de Almeida, Ministro de Espanha, Conde de Miraflores e, como já dissemos, o Sr. Marquês de Lozoya, Director Geral de Belas Artes de Espanha (fig. 1).

Da Exposição, de que damos um aspecto (fig. 4), imprimiu-se um catálogo descritivo ilustrado em que se reproduzem tôdas as obras apresentadas.

Fig. 4 — Aspecto da 4.ª Exposição Temporária — Pinturas Espanholas dos Séculos XIV, XV e XVI.

NOTAS

DR. JOSÉ DE FIGUEIREDO

Por motivo da passagem do 3.º aniversário da morte do Dr. José de Figueiredo, em 18 de Dezembro, a direcção dos M. N. A. A. mandou celebrar uma missa por sua alma na igreja de S. Francisco de Paula.

No Porto também os amigos do extinto e os componentes do «Círculo Dr. José de Figueiredo», recentemente formado, promoveram uma romagem à sua sepultura no cemitério de Agramonte.

FAUSTO GUEDES TEIXEIRA

Em 13 de Julho faleceu em Lamego o poeta Fausto Guedes Teixeira, que há

muitos anos exerceu funções no Museu das Janelas Verdes, então denominado Museu de Belas Artes e Arqueologia, como secretário efectivo, cargo para que fôra nomeado em 19 de Maio de 1905.

CONFERÊNCIAS E PALESTRAS

No decurso dêste ano o Museu das Janelas Verdes viu passar pela sua sala de conferências duas individualidades estrangeiras: Lord Harlech e a Dr.ª Hedi Nyhöf-Selldorff.

A conferência de Lord Harlech fez parte da série que, por iniciativa do Instituto Britânico em Portugal, êste ilustre homem público inglês veio realizar ao nosso país durante o mês de Fevereiro e teve lugar em 24 do mesmo mês subordinada ao título: *Laços entre os Monumentos Nacionais portugueses e ingleses.*

Figura de grande relêvo nos meios políticos e sociais ingleses, Lord Harlech tem ocupado no seu país os mais elevados cargos. Membro do Parlamento e do Conselho Privado Britânico, antigo Secretário de Estado das Colónirs, na sua multíplice actividade dedica-se também a assuntos artísticos, fazendo parte das direcções do Museu Britânico, da Galeria Nacional e da Galeria Tate e tendo escrito diversas obras sôbre Arte, como: «Florentine Sculptors of the Fifteenth Century» e «A Guide to the Mantegna Cartoons at Hampton Court». De 1931 a 1936 exerceu as funções de 1.º Comissário das Obras, pelas quais lhe competia a superintendência dos monumentos, o que lhe deu especial autoridade na matéria que tomou para tema da sua conferência que foi acompanhada de projecções.

Já pela categoria do orador, já pelo interêsse do assunto, a conferência de Lord Harlech, que foi presidida pelo Sr. Ministro da Educação Nacional, Dr. Carneiro Pacheco, e a que assistiu o embaixador de Inglaterra, Sir Walford Selby, trouxe ao Museu das Janelas Verdes numeroso auditório. O Director do Museu fez a apresentação do conferente em breves palavras em que se referiu ao contributo da erudição inglesa para o estudo da Arte portuguesa, e frisou a conveniência da intensificação das relações culturais entre os dois países. Lord Harlech referiu-se às origens e às características artísticas dos diversos grupos de monumentos ingleses e às causas que provocaram a sua destruïção ou ruína, terminando por expor a doutrina e os métodos seguidos na sua conservação e restauro.

A conferência que a Dr.ª Hedi Nyhöf-Selldorff, acedendo amàvelmente ao convite da direcção do Museu, pronunciou em 29 de Abril, com o tema: *A colecção de pinturas do Ryksmuseum, de Amsterdam*, atraíu também larga concorrência de ouvintes. O Sr. Dr. João Couto apresentou ao público a distinta escritora e investigadora holandesa — em cuja bibliografia se destacam interessantes trabalhos sôbre xilogravura antiga —, que em seguida usou da palavra prendendo durante algum tempo a atenção do auditório com a descrição e crítica das principais pinturas do referido museu.

Por ocasião da exposição provisória de três painéis da escola portuguesa

do século xv, o Director do Museu, Sr. Dr. João Couto, realizou, em 1 de Março, uma palestra pública a que noutro lugar se faz referência. Também por ocasião da visita ao Museu, em 28 de Julho, dos ourives portugueses, durante a Semana de Ourivesaria, o Sr. Dr. João Couto fez uma palestra em que se ocupou da ourivesaria nos seus aspectos artísticos e industriais.

Das conferências e palestras realizadas em Lisboa durante o ano, faz-se menção das seguintes, por terem tido por objecto assuntos relacionados com os Museus ou com as suas colecções:

Do Sr. Álvaro Neves, em 20 de Janeiro, no Museu do Jardim-Escola de João de Deus, conferência acêrca da personalidade artística do Cavaleiro de Faria, em que se projectaram alguns desenhos dêste artista pertencentes à colecção do Museu das Janelas Verdes.

Do Sr. Dr. João Couto, em 22 de Fevereiro, comunicação à Academia Nacional de Belas Artes, intitulada *Outro painel do Mestre do Sardoal*, em que se relaciona o painel «S. Vicente», do Museu de Beja, com a arte dêste pintor, de cuja oficina o Museu possui uma «Adoração dos Magos».

Do Sr. Dr. João Couto, ao microfone da Emissora Nacional, em 10 de Maio, palestra subordinada ao título *A Ourivesaria em Portugal*.

Do Sr. Prof. João Pereira Dias, conferência no Instituto de Cultura Italiana, em 21 de Maio, sôbre *Cenógrafos Italianos em Portugal*, durante a qual se projectaram desenhos para cenários atribuídos aos Bibiena e pertencentes à colecção do Museu.

Do Sr. José Ferreira Tomé, duas palestras ao microfone da Emissora Nacional, tendo por assunto *A Custódia dos Jerónimos*, pronunciadas em 30 e 31 de Julho e publicadas em «Radio Nacional», respectivamente de 18 de Agosto e 13 de Outubro.

PUBLICAÇÕES E ARTIGOS NA IMPRENSA

Da produção literária saída durante o ano, mencionam-se os seguintes livros, folhetos e artigos cuja matéria se relaciona com obras de arte ou colecções do Museu das Janelas Verdes:

Os Primitivos Portugueses (1450-1550), edição da Academia Nacional de Belas Artes, comemorativa dos Centenários, com prefácio do Prof. Reinaldo dos Santos.

Cartas do pintor Sequeira, da filha e do genro, depois da emigração de 1823, publicadas e comentadas pelo Dr. Luiz Xavier da Costa.

Cenários do Teatro de S. Carlos, pelo Prof. João Pereira Dias.

Gli Artisti Italiano in Portogallo, por Emílio Lavagnino, vol. único, consagrado a Portugal, da colecção «L'Opera del Génio Italiano all'Estero» editado pelo Estado Italiano. O trabalho de E. Lavagnino interessa a todo o país, mas dedicam-se referências especiais a obras de arte pertencentes ao Museu das Janelas Verdes. Assim se mencionam as duas estátuas de terra-cota policromada do princípio do século XVI, a «Virgem com o Menino» e «S. «Leonardo», atribuídas, em concordância com o Dr. José de Figueiredo, à influência da escola siciliana dos Gagini. O autor não

crê que seja do Sansovino o grupo da «Virgem com o Menino», que se vê na sala dos Della-Robia. Dêstes exímios artistas reproduz o escudo das armas de Portugal seguro por dois anjos, obra provável de Giovanni della Robbia. Acêrca da pintura portuguesa e das influências venezianas, refere-se aos retratos atribuídos a Cristóvão Lopes e a Cristóvão de Morais. Trata finalmente das pinturas de Domenico Pelligrini existentes no Museu.

Pitture del Settecento Italiano in Portogallo, por Giuseppe Fiocco, fasc. X da colecção «Opera d'Arte» editada pelo Real Instituto da Arqueologia e História de Arte, de Roma. O autor estuda e reproduz certo número de notáveis pinturas e desenhos de mestres italianos setecentistas existentes em Lisboa, entre os quais os do Museu de Lisboa. Ocupa-se das Obras de Guardi, Piazetta, Gamberini e do estudo para um teto que João Baptista Tiepolo pintou, em 1731, segundo o Dr. António Morassi, para o palácio Archinti, de Milão.

Terra Mater, pelo Dr. Alfredo da Cunha. Conferência pronunciada na Câmara Municipal do Fundão, em que se inclui um capítulo intitulado: *D. João IV na obra dum pintor fundanense* (Cunha Taborda).

A pintura antiga no Museu das Janelas Verdes — (Frei Carlos), inédito de Ramalho Ortigão publicado por Diogo de Macedo, in «Ocidente», fasc. de Junho.

Sèvres dans les collections de l'Etat portugais, por Augusto Cardoso Pinto, in «Bulletin des Etudes Portugaises», número especial dedicado aos Centenários editado pelo Instituto Francês em Portugal.

Relação aos panos de raz existentes nas colecções do Estado, por Maria José de Mendonça, in «Boletim da Academia Nacional de Belas Artes», n.º VII, com apresentação do Dr. João Couto.

Frei Carlos, por Luiz Reis Santos, in «Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira», vol. V.

O Museu editou o catálogo ilustrado da *4.ª Exposição Temporária — Pinturas Espanholas dos Séculos XIV, XV e XVI.*

Da imprensa periódica mencionamos os artigos que mais interessam à vida e assuntos dos M. N. A. A., publicados durante o ano:

Museu de Arte Antiga — Estão concluídas as novas construções, que em breve serão entregues ao Ministério da Educação Nacional («Primeiro de Janeiro», de 6 de Fevereiro).

Três tábuas quatrocentistas («O Século», de 2 de Março).

Ao domingo o trabalhador pode visitar o Museu dos Coches («1.º de Maio», de 1 de Junho).

Recordemos José de Figueiredo, por Rodrigues Cavalheiro («Diário da Manhã», de 11 de Junho).

As grandes obras realizadas no Museu de Arte Antiga («O Século», de 12 de Junho).

O Estado adquiriu um Cristo atribuído a Gil Vicente e uma tela do mestre flamengo Mabuse («Diário de Lisboa», 6 de Junho).

O Estado adquiriu um Cristo de ouro atribuído a Gil Vicente e uma tela de Mabuse («O Século», de 7 de Julho).

Património Nacional — O Estado adquiriu duas obras de arte («A Voz», de 7 de Julho).

Os Primitivos Portugueses e a criação do Museu Regional («O Setubalense», de 10 de Julho).

Um século de pintura, por Adelino Mendes («O Século», de 16 de Julho).

A-propósito dum retrato do Príncipe-Mecenas, por Rodrigues Cavalheiro («Diário da Manhã», de 9 de Setembro).

Temas Sebastianistas — Uma solução iconográfica, por Correia da Costa («Diário de Lisboa», de 10 de Setembro).

O lindo templo da Madre de Deus que encerra grandes preciosidades vai ser em breve reaberto ao culto («O Século», de 18 de Setembro).

Pintura espanhola no Museu das Janelas Verdes («Diário de Lisboa», de 2 de Novembro).

A pintura espanhola e as suas relações com a portuguesa («República», de 2 de Novembro).

Uma tarde de arte no Museu das Janelas Verdes («A Voz», de 3 de Novembro).

A exposição de pinturas primitivas espanholas no Museu de Arte Antiga («O Século», de 3 de Novembro).

A inauguração da Exposição de pintura espanhola («Diário da Manhã», de 3 de Novembro).

Arte espanhola («O Primeiro de Janeiro», de 3 de Novembro).

Pinturas espanholas dos séculos XIV, XV e XVI («Diário de Notícias», de 3 de Novembro).

Uma notável exposição de pintura espanhola («Jornal de Notícias», de 3 de Novembro).

Os Painéis de S. Vicente de Fora, por Mário de Sampayo Ribeiro («A Voz», de 8 de Novembro — *Bazar*, V série, n.º 29).

Belas Artes-Malas Artes — Pinturas espanholas dos séculos XIV, XV e XVI, por Fernando de Pamplona («Diário da Manhã», de 14 de Novembro).

Uma tarde no Museu das Janelas Verdes («1.º de Maio», de 14 de Dezembro).

A IV Exposição Temporária do Museu das Janelas Verdes, por Adriano de Gusmão («O Diabo», de 14 de Dezembro).

Da Pintura em Guimarãis, por Alfredo Guimarãis («Notícias de Guimarãis», de 15 de Dezembro).

A publicação dêste Boletim mereceu amáveis referências tanto da parte da imprensa portuguesa como de revistas estrangeiras da especialidade, das quais destacamos as seguintes:

L'activité des musées nationaux d'art ancien à Lisbonne («Museion», suplemento mensal de Abril).

Museus Nacionais de Arte Antiga («O Século», de 20 de Agosto).

A acção cultural dos Museus de Arte Antiga, por Adriano de Gusmão («O Diabo», de 30 de Novembro e 7 de Dezembro).

Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga, por F. de S. («A Voz», de 17 de Dezembro).

EXPOSIÇÕES A QUE FORAM MANDADOS OBJECTOS DOS MUSEUS

Durante êste ano os M. N. A. A. cederam para diversas exposições os seguintes objectos das suas colecções:

Para a «Exposição cultural sôbre o Aqueduto e o abastecimento de águas á cidade de Lisboa», organizada pelos serviços culturais da Câmara Municipal: retrato a óleo de D. João V (do Museu dos Coches); grupo de figuras junto de uma fonte, escultura em barro do presépio da Madre de Deus; pedra esculpida da antiga fonte da Samaritana; desenho aguarelado do aqueduto de Alcântara; 2 plantas do sítio das Amoreiras; 5 projectos para fontes; e «Partida de S. Francisco para a Índia», pintura a óleo (em depósito na Academia Nacional de Belas Artes).

Para a «Exposição Bibliográfica e Artística relativa à Criança», também organizada pela Câmara Municipal: 5 desenhos de Domingos António de Sequeira e o presépio do extinto Convento das Albertas.

Para a «Exposição bibliográfica, documental e iconográfica das Côrtes do Reino», efectuada na Assembleia Nacional: retrato de D. João VI por Domingos António de Sequeira (anteriormente em depósito no Ministério dos Negócios Estrangeiros); projecto do salão das Côrtes de 1821, por Sequeira; 27 retratos de deputados às Côrtes de 1821; e 4 estudos para o retrato de D. João VI, pelo mesmo artista.

Foi, porém, para as comemorações dos Centenários (Exposição do Mundo Português, Exposições de Arte, solenidades religiosas e outras realizações) que os Museus deram maior contribuïção, cedendo grande número de obras de arte não só para as exposições, mas também para decoração dos locais onde se efectuaram várias cerimónias e festas, e ainda material de exposição para diversos fins. O grande número de peças cedidas impede a sua enumeração aqui.

Registemos, entretanto, a importante participação na «Exposição dos Primitivos», a que mandou 121 quadros, além de muitas peças de mobiliário, de cerâmica e tapetes para ornamentação do recinto, e ainda a que teve na «Exposição de Ourivesaria», efectuada em Coimbra, para a qual cedeu 9 peças das mais importantes da sua colecção.

Para a «Exposição do Mundo Português» foram cedidos: 54 peças de mobiliário (Nau Portugal); o «Panorama de Lisboa em azulejo, do século XVII (Pavilhão de Lisboa); 7 vitrines, 1 estante e 6 tapeçarias (Exposição de Cartografia); 31 quadros a óleo e 7 tapeçarias para decoração do salão do Pavilhão de Honra; 1 cruz gótica com imagem de Cristo e esmaltes (Casa de Santo António). Para as comemorações em Guimarãis: 4 tapeçarias, 3 tapetes persas e 1 pano de veludo roxo. Para a sessão na Câmara Municipal de Lisboa: 5 tapeçarias. Para a Assembleia Nacional: 5 tapetes persas. Para o «Te-Deum» na Sé de Lisboa: a cruz de ouro de D. Sancho, 22 paramentos e 27 peças de prata. Para a «Exposição de Soares dos Reis», no Porto, 1 desenho de Soares dos Reis e 2 sobre-portas de tapeçaria. Para a Presidência da República: 3 pinturas a óleo. Para o Palácio Nacional da Ajuda: 10 peças de mobiliário. Para a missa pontifical na Igreja de Belém: 2 cadeiras e 6 peças de prata. Para decorar o edifício dos Jerónimos por ocasião do cortejo do Mundo Português: 4 tapeçarias, 2 cadeiras e 14 peças de cerâmica. Para a comemoração da batalha do Salado em Évora: 1 tapeçaria. Para deco-

ração do Palácio Nacional de Queluz: 20 pinturas e 24 peças de cerâmiça. Para a récita de gala no Teatro de S. Carlos: 1 pintura a óleo, 6 peças de cerâmica e 5 peças de mobiliário. Para a sessão de encerramento na Assembleia Nacional: 2 colchas de seda bordada. Para o auto de escritura da compra do Palácio Almada: 3 tapeçarias e 1 tinteiro.

Na Exposição Espanhola em Belém figuraram também, para decoração, 7 peças de mobiliário, além de vitrines e outros materiais de exposição.

EXPOSIÇÃO DE RECORDAÇÕES PORTUGUESAS EM ESPANHA

Embora êste Boletim se destine exclusivamente a assuntos que digam respeito às actividades dos M. N. A. A., não podemos deixar de inserir uma referência à «Exposição de Recordações Portuguesas em Espanha» com que o Govêrno espanhol, em homenagem a Portugal, quis fazer representar-se na Exposição do Mundo Português.

O alcance da vinda do notável conjunto que esteve patente em Belém durante os meses de Novembro e Dezembro, permitindo que, por concessão especial, se fizessem no gabinete de investigação do Museu das Janelas Verdes fotografias à luz razante e macro-fotografias de algumas das obras trazidas, como o «D. Sebastião» de Cristóvão de Morais, e outras pinturas de Sanches Coelho, Moro e Carvalho, do maior interêsse para estudos comparativos com obras do Museu que a seu tempo serão publicados, justificava por si só que a ela nos referíssemos. Mas não só por isso, mas porque o Museu das Janelas Verdes ficou de certo modo ligado à sua realização, essa referência se impõe.

De facto, foi neste Museu e em íntimo convívio com os seus funcionários, que o Sr. D. Francisco Sanchez Cantón, Sub-Director do Museu Nacional do Prado, a preparou e organizou o seu catálogo. E quando chegou o momento da sua instalação, o Museu dispensou aos organizadores a colaboração que estava ao seu alcance.

Quiz a delegação espanhola, de que faziam parte, além do Sr. Sanchez Cantón, os Srs. General Lopes Soler, D. Francisco Iñiguez Almech, Comissário Geral do Serviço de Defesa do Património Artístico de Espanha, D. António Floriano, do mesmo serviço, e D. Federico Ruiz Morcuende, Director do Arquivo e Biblioteca do Ministério de Assuntos Exteriores, corresponder ao que não passava de simples camaradagem com a amabilidade de incluir os nomes do Director e dos conservadores dos M. N. A. A. na comissão organizadora da Exposição. O reatamento de relações entre as entidades que superintendem nos assuntos artísticos de Espanha e o pessoal dos nossos Museus a que esta deu lugar, contribuíu, por um modo que já se está a fazer sentir, para a aproximação entre os dois países no campo artístico e museográfico.

VISITANTES

No decurso do ano, o Museu das Janelas Verdes recebeu a visita de S. A. R. o Duque de Kent, acompanhado da sua comitiva, em 26 de Junho; de S. Ex.ª o Presidente do Conselho, Sr. Dr. Oli-

veira Salazar, em 16 do mesmo mês, e de S. Ex.ª o Ministro das Finanças, Sr. Dr. Costa Leite (Lumbrales) em 4 e 21 de Dezembro.

Registou-se também a visita das seguintes entidades: Lord Harlech, em 5 de Fevereiro; Luigi Federzoni, Presidente da Real Academia de Itália, em 5 de Março; Finn Kören, antigo Ministro da Noruega em Lisboa, em 8 de Março; D. Francisco Sanchez Cantón, Sub-Director do Museu do Prado, em 12 de Março; Dr. Gustavo Barroso, Director do Museu Nacional Histórico do Rio de Janeiro, e D. Nair de Morais Carvalho, Conservadora do mesmo museu, em 5 de Agosto; Prof. D. Diego Angulo Iñiguez, Secretário do Instituto de Diego Velasquez, de Madrid, em 30 de Outubro; Marquês de Lozoya, Director Geral de Belas Artes de Espanha, e arquitecto D. Francisco Villanueva, Comissário-adjunto do Serviço de Defesa do Património Artístico; e Prof. Vergílio Correia, Director do Museu de Machado de Castro.

Das visitas colectivas destacamos as dos alunos da Escola de Belas Artes de Lisboa, em 18 de Maio; dos alunos do Instituto Superior Técnico, na companhia do arquitecto Sr. Pardal Monteiro, em 7 de Dezembro; e do Grupo de Matemáticas, em 28 do mesmo mês, que foram acompanhadas pelo Director do Museu.

ALTERAÇÕES NAS SALAS DE EXPOSIÇÃO

Por motivo da saída do «Panorama de Lisboa» em azulejo para a Exposição do Mundo Português, deu-se, em 8 de Janeiro, novo arranjo ao átrio do Museu das Janelas Verdes.

Durante o mês de Abril procedeu-se à substituïção do papel da sala Maria Emília e melhorou-se a apresentação das tapeçarias da série de Marco Aurélio que guarnecem as suas paredes.

Na sala da pintura espanhola substituíu-se, em 25 do mesmo mês, o «Retrato de homem» indevidamente atribuído a Juan Baptista del Mazo pelo «Retrato de homem» atribuído a Antolinez.

Em 22 de Julho foi reposto no seu lugar, na sala XI, o quadro «A Virgem, oMenino e Santos», de Hans Holbein, o velho, que durante alguns meses estivera na oficina de restauro. A antiga moldura, rico exemplar de talha peninsular dourada e policromada no estilo italiano do Renascimento, que não era adaptável às proporções que o quadro retomou, foi substituída por outra de estilo renascentista, inspirada na do «Pentecostes» da sacristia de Santa Cruz de Coimbra.

Em 6 de Agosto desmanchou-se a sala XV em que se expunham pinturas das escolas dos Países-Baixos, a-fim-de se proceder á sua demolição, conforme está previsto no projecto de ampliação do edifício pelo lado oriental.

Também em 10 do mesmo mês se substituiram as esculturas de barro e presépios que guarneciam a sala do rés-do-chão que dá passagem para a capela das Albertas por peças de mobiliário português e indo-português dos séculos XVII e XVIII.

Em 8 de Dezembro encerrou-se a Exposição Temporária de Desenhos de Sequeira, mas as peças mais importantes ficaram ainda patentes, tendo-se

guarnecido a sala com alguns móveis da 2.ª metade do século XVIII.

OBRAS DO MUSEU DAS JANELAS VERDES

Em 23 de Março foi entregue ao Museu o novo edifício destinado ao Instituto de investigação científica e restauro de obras de arte, construído no lado nascente do jardim. Durante o mês de Julho fez-se para ali a transferência das reservas de pintura que ficaram acomodadas nas arrecadações estabelecidas na nova construção. Também desde o mês de Agosto ali se encontra instalado o gabinete de investigação científica.

A adjudicação da empreitada para a ampliação do antigo edifício do Museu das Janelas Verdes pela parte do nascente foi concedida, por concurso efectuado na Direcção Geral dos Edifícios Públicos e Monumentos Nacionais em 5 de Dezembro, à Sociedade de Construções Amadeu Gaudêncio.

As obras iniciaram-se já, tendo-se antes procedido à demolição das construções existentes no local em que o novo corpo se vai levantar.

ESTÁGIO DE CONSERVADORES DOS MUSEUS

Por ter prestado as provas finais do estágio, foi nomeado conservador-adjunto o conservador-tirocinante Sr.:

Dr. Mário Tavares Chicó (D. G. n.º 81-2.ª série, de 8 de Abril de 1940).

Por despacho ministerial de 25 de Novembro de 1939, foi autorizada a reabertura do estágio para conservadores dos museus, nos termos de decreto n.º 22.110, de 12 de Janeiro de 1933, cujo funcionamento se achava interrompido, e em 30 de Dezembro (D. G., 2.ª série, n.º 303) publicou-se o aviso para a admissão de dois conservadores-tirocinantes, tendo sido nomeados os Srs.:

Álvaro de Carvalho e Vasconcelos Freire Temudo, licenciado em filologia germânica, com a cadeira de história de arte, pela Universidade de Coimbra (D. G. n.º 65-2.ª série, de 19 de Março de 1940).

D. Agar de Sousa Guerreiro da França, licenciada em ciências históricas e filosóficas pela Universidade de Lisboa (D. G. n.º 65-2.ª série, de 19 de Março de 1940).

Por lhe ter sido concedida equiparação ao 1.º ano de estágio por parecer do Conselho Permanente de Acção Educativa de 26 de Março, homologado por despacho ministerial de 29 do mesmo mês, foi admitido à freqüência do 2.º ano o Sr.:

Luiz Reis Santos (D. G. n.º 144-2.ª série, de 24 de Junho).

Foram também autorizados por despacho ministerial de 22 de Fevereiro a seguir livremente os trabalhos do estágio os Srs.:

D. Julieta Bárbara Ferrão, directora-conservadora do Museu de Rafael Bordalo Pinheiro.

João Caetano Soares da Silveira Pereira Forjaz de Lacerda, conservador do Museu-Biblioteca do Conde de Castro Guimarãis, de Cascais.

Os trabalhos do estágio foram iniciados em 1 de Março, tendo-se durante o ano versado os seguintes assuntos:

Dr. João Couto (às 2.ªˢ feiras): *a*) A Pintura Portuguesa dos séculos xv e

XVI; *b*) A Ourivesaria (noções históricas, artísticas e técnicas).

A. Cardoso Pinto (às 5.^{as} feiras): *a*) História do Museu das Janelas Verdes e das suas colecções; *b*) Os inventários do Museu; *c*) Legislação relativa aos museus e ao seu funcionalismo; *d*) A Cerâmica (noções históricas, artísticas e técnicas).

Além das sessões teóricas, efectuaram-se trabalhos práticos e visitas às salas e aos diferentes serviços do Museu. O facto de os funcionários do Museu terem estado muito ocupados durante o ano com os trabalhos de preparação da Exposição dos Primitivos não permitiu que o estágio fôsse ministrado com a regularidade desejada, mas por outro lado, os estagiários tiveram a oportunidade de acompanhar e observar a organização e montagem duma grande exposição, tirando disso lição proveitosa e tendo mesmo alguns dêles prestado útil colaboração.

No ano lectivo de 1940-1941, o estágio iniciou-se em 18 de Novembro com o seguinte programa:

Dr. João Couto (às 2.^{as} feiras): Elementos para a história da colecção de pintura do Museu desde a sua criação por Manuel da Silva Passos em 1834.

A. Cardoso Pinto (às 5.^{as} feiras): *a*) A Cerâmica (continuação); *b*) O Mobiliário (noções históricas, artísticas e técnicas); *c*) Noções teóricas e práticas de Museologia.

Em complemento dêste programa, resolveu-se promover palestras nocturnas bi-mensais em que tanto os dirigentes do estágio, como pessoas que para êsse fim forem convidadas e os próprios tirocinantes se ocuparão de assuntos de arte, tendo-se já efectuado as seguintes:

Em 23 de Dezembro: *O painel «Aparição de Cristo à Virgem» do retábulo da Madre de Deus*, pelo Dr. João Couto.

Em 7 de Dezembro: *A cronologia da factura do «Livro de Horas chamado de D. Manuel»*, pelo conservador A. Cardoso Pinto.

Em 19 de Dezembro: *As custódias na ourivesaria portuguesa*, pelo Dr. João Couto.

Para se dar cumprimento ao § 2.º do art. 4.º do decreto 22.110, está-se a organizar uma série de conferências sôbre história de arte por individualidades portuguesas e estrangeiras, tendo-se já assegurada para tal fim a cooperação do Instituto para a Alta Cultura.

«AMIGOS DO MUSEU»

A assembleia geral do «Grupo dos Amigos do Museu» efectuou-se em 17 de Abril do ano corrente, sob a presidência do Sr. Henrique Monteiro de Mendonça, secretariado pelo Sr. José Lino, para apreciação da actividade da agremiação durante o ano transacto de 1939, tendo sido apresentado o relatório e contas da gerência, que foram aprovados por unanimidade.

Entre os serviços prestados pelo Grupo durante o ano salientam-se a publicação da palestra do Sr. Dr. Reinaldo dos Santos acêrca do políptico da Madre de Deus de Quintino Metsys e da separata da notícia biográfica de Domingos António de Sequeira escrita pelo Sr. Dr. Luiz Xavier da Costa para o catálogo da exposição de desenhos dêste artista, que se realizou no Museu. Como contribuïção às comemorações centená-

rias, o Grupo resolveu publicar a reprodução das iluminuras do «Livro de Horas chamado de D. Manuel», que será precedida dum estudo do conservador Sr. Cardoso Pinto.

MOVIMENTO DO PESSOAL MENOR

Herculano da Fonseca, chefe do pessoal menor do Museu das Janelas Verdes, aposentação (D. G. n.º 69-2.ª série, de 25 de Março).

Marcelino da Silva Júnior, chefe do pessoal menor do Museu dos Coches, aposentação (D. G. n.º 69-2.ª série, de 25 de Março).

José Catarino, contratado para servente do Museu das Janelas Verdes (D. G. n.º 42-2.ª série, de 25 de Março).

Luiz Pereira, contratado para servente do Museu das Janelas Verdes (D. G. n.º 69-2.ª série, de 25 de Março).

Os lugares de chefe do pessoal menor dos Museus foram extintos pelo decreto-lei n.º 26.115, de 23 de Novembro de 1935.

BOLETIM

Devido ao excesso de trabalho que sobrecarregou o pessoal do Museu e à necessidade de pôr o «Boletim» em dia, só se pôde publicar durante o ano o presente fascículo que sai com maior número de páginas e regista tôda a actividade dos M. N. A. A. em 1940. Com êle completamos o 1.º volume do «Boletim», que de futuro se procurará apresentar modificado e melhorado no seu aspecto gráfico.

CORRECÇÕES PRINCIPAIS

Pág.	Col.	Linha	Onde se lê	Leia-se
10		18	510 visitantes	2510 visitantes
42	1.ª	1	e publicada	pelo Prof. Reinaldo dos Santos e publicada
42	1.ª	32	25 de Maio	25 de Março
42	1.ª	27	4 e 17	14 e 17
54	1.ª	2	a quatro	a seis
54	1.ª	4	quatro	seis
56	1.ª	1	oriental	horizontal
66	1.ª	16	fragmento	fragmento representado na fig. 5
66	1.ª	18	fragmento	fragmento representado na fig. 6
85	1.ª	31	Campos Ribeiro	Sampaio Ribeiro
85	2.ª	13	8 de Abril	8 de Maio
109	1.ª	18	formas	fôrmas
117	1.ª	21	Trombuikoff	Troubnikoff
117	2.ª	17	Santa Clara	Santa Ana
138	2.ª	9	(B. L.)	(B. E.)
154	1.ª	38	emquanto	enquanto
156	1.ª	15	emquanto	enquanto
156	2.ª	5	contribue	contribui
156	2.ª	25	constitue	constitui
158	1.ª	5	massiço	maciço

ÍNDICE DOS ASSUNTOS

ÍNDICE DAS ESTAMPAS

SUMÁRIO

N.º 4

PUBLICAÇÕES DOS MUSEUS NACIONAIS DE ARTE ANTIGA

Catálogo-Guia do Museu das Janelas Verdes. . . . . . . Esc. 7$50

Algumas Obras de Arte do Museu das Janelas Verdes (com 120 estampas) . . . . » 10$00

Cartonado . . . » 25$00

Catálogo da Exposição de Arte Francesa

Vol. I (Ourivesaria) . . . . » 7$50

Vol. II (Pintura e Artes Decorativas) . . . » 5$00

Catálogo da Exposição de Mobiliário Indo-Português. . . » 1$50

Catálogo da Exposição do Bi-Centenário de Sèvres. . . . ESGOTADO

Catálogo da Exposição de Desenhos de Sequeira. . . . . . » 10$00

Itinerário Artístico de Lisboa (1 planta) . . . . » 10$00

Catálogo da Exposição de Pinturas Espanholas dos Séculos XIV, XV e XVI . . . . » 5$00

Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga (Fasc. I, II e III) — Cada fascículo . . . . » 10$00

■

FOTOGRAFIAS

Os Museus Nacionais de Arte Antiga fornecem fotografias das obras de arte expostas aos seguintes preços:

30 × 40	Esc. 30$00
24 × 30	» 17$50
18 × 24	» 12$50
13 × 18	» 7$50

As requisições de fotografias devem ser feitas em impressos que podem ser pedidos aos porteiros dos Museus.

Para a sua publicação é necessário, nos termos do regulamento, autorização especial da Direcção.

A entrega das provas far-se-á no praso duma semana.